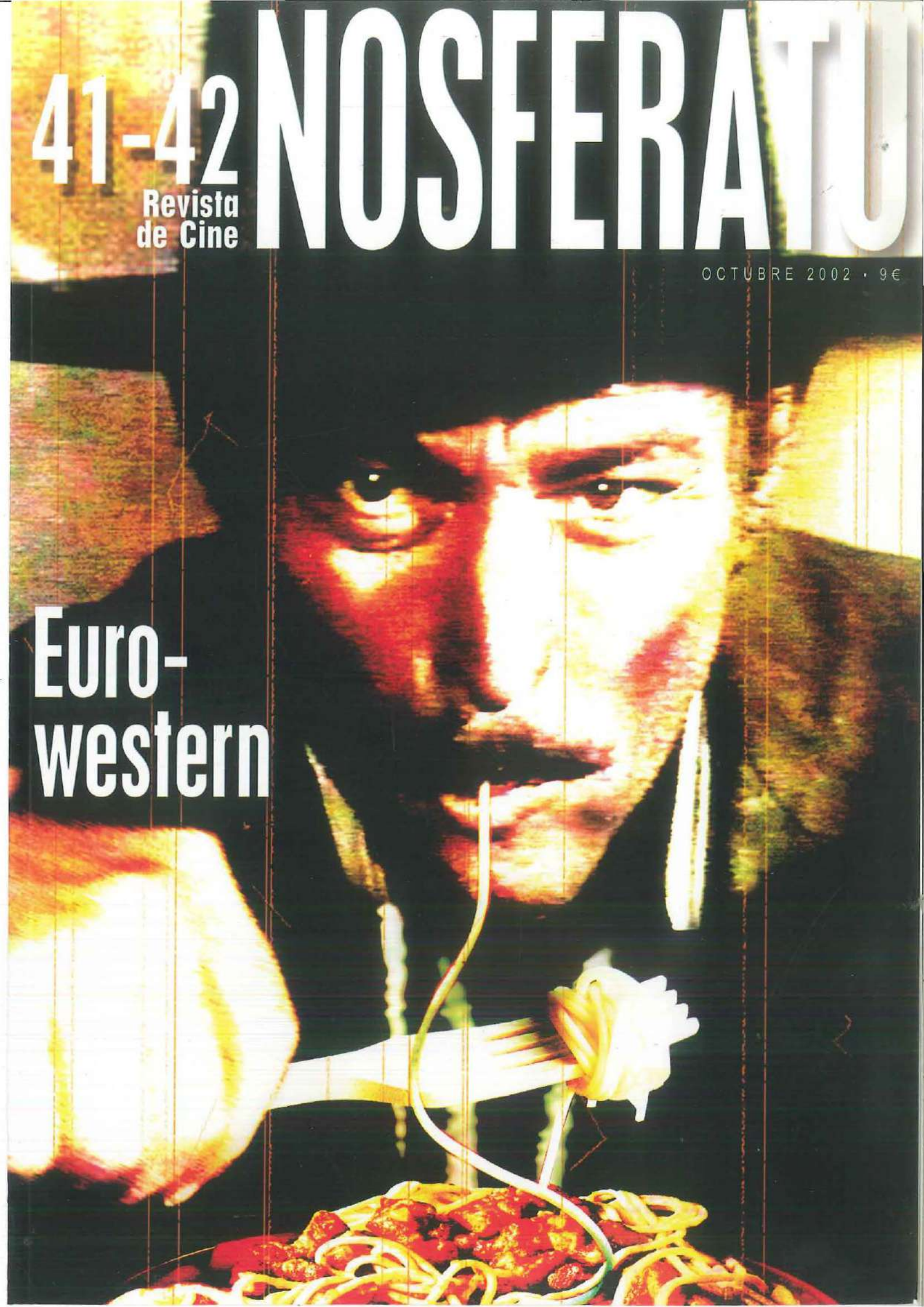
41-42
Revista de Cine

NOSFERATU

OCTUBRE 2002 · 9€



Euro-western

NOSFERATU

REVISTA DE CINE

ÍNDICE

Raíces profundas
Jesús Palacios 4

El spaghetti-western
Carlos Aguilar 10

Hasta que llegó Leone
Carlos Aguilar/Lorenzo Codelli 22

Para mí el oro... para ti el plomo
Javier G. Romero 32

La marca de Winnetou
Christiane Habich 43

Pan y dinamita
Roberto Curti 53

Recordando Trinidad
Ramón Freixas & Joan Bassa 62

Reflejos del western europeo sobre el americano
Carlo Gaberscek 69

Vivir un poco más...
Rubén Lardín 79

Baño de sangre al salir el sol
Antonio José Navarro 84

El folclore imaginario
Roberto Cueto 99

Esto no es lo que parece
Joan Ripollès Iranzo 118

Sergio Leone
Ramón Freixas & Joan Bassa 129

Sergio Corbucci
Angel Sala 143

Sergio Sollima
Antonio José Navarro 155

Duccio Tessari
Rubén Lardín 166

Tonino Valerii
Roberto Curti 173

Franco Giraldi
Joan Ripollès Iranzo 180

Enzo G. Castellari
Antonio Bruschini 186

Joaquín Romero Marchent
Patxi Urquijo 194

Clint Eastwood
Christopher Frayling 206

Lee Van Cleef
Philippe Rège 211

Gian Maria Volonté
Pier Maria Bocchi 220

Tomás Millian
Fabio Zanello 224

Giuliano Gemma
Olivier Billiottet 229

Franco Nero
Antonio Tentori 235

Klaus Kinski
Carlos Aguilar 239

Gianni Garko
Antonio Bruschini 245

Anthony Steffen
Federico de Zigno 251

Actúa, dispara... o calla
Ignacio M. Fernández Mañas 258

BIBLIOGRAFÍA SELECCIONADA
Carlos Aguilar 271

ABSTRACTS 278

ÍNDICES 283
Índice onomástico 284
Índice de películas 291

Dirección:
DONOSTIA KULTURA

Equipo de redacción:
Donostia Kultura,
Peio Aldazabal, Jesús Angulo, Txema Muñoz,
Lucía Olaciregui, Carlos J. Plaza y Sara Torres

Coordinador para este número:
Antonio José Navarro

Asesor para este número:
Carlos Aguilar

Fuentes iconográficas:
Carlos Aguilar, Album, Antonio Jesús García,
Elías Palmero y Donostia Kultura

Traducciones: Bitez

Diseño, maquetación, portada,
digitalización de imágenes y arte final:
Art&Maña

Imprime: Gráficas ORVY (Lasarte)

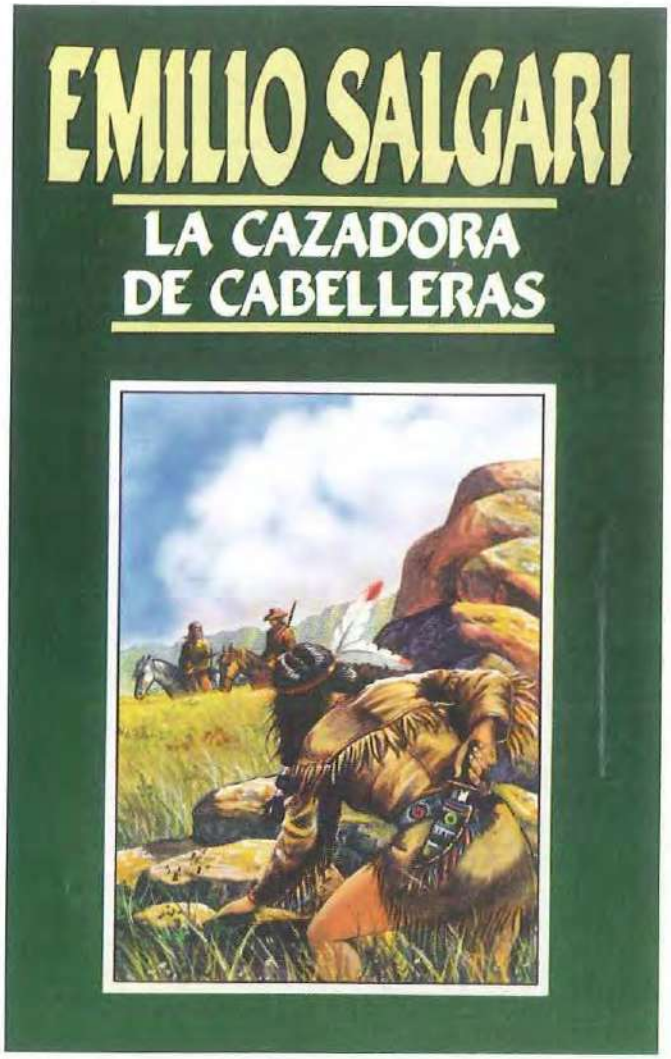
Dep. Leg: SS-733-89
I.S.S.N.: 1131-9372

Nosferatu es una publicación de
Donostia Kultura
Antigua Biblioteca Municipal
Pza. de la Constitución, 1
20003 DONOSTIA
SAN SEBASTIÁN
Tfno.: (34) 943 48 11 57
Fax: (34) 943 43 06 21
E-mail: cinema_cinema@donostia.org

Foto de portada:
Tratamiento sobre una imagen de **El bueno, el feo y el malo** (Sergio Leone, 1966)

DISTRIBUYE
PAIDÓS

Mariano Cubí, 92 - 08021 BARCELONA
Tfno.: 93 241 92 50



Raíces profundas

Sobre los orígenes literarios del eurowestern

Nolabait ere abentura generoari lotua, Europan ere western *literatura landu zen, eredu amerikarren imitazioa baino gehiago haren berrinterpretazioa adieraziz, eta betiere ñabardura berezia eskainiz. Erenu honetan nabarmentzekoak dira Emilio Salgari italiarra, genero honetatik kanpo Sandokan sortu zuelako famatua, Karl May alemana, Winnetou eta Old Shatterhand heroiak asmatu zituena, eta José Mallorquí espainola, mundu osoan zehar ezaguna egin zen "El Coyote" pertsonaia sortu zuena.*

Jesús Palacios

El Salvaje Oeste siempre ejerció una profunda fascinación sobre el imaginario cultural europeo. No podía ser menos, si tenemos en cuenta la perogrullada de que no fueron sino europeos, emigrantes, descastados, fugitivos, sí, pero europeos, quienes poblaron las inmensidades del Nuevo Mundo, a lo largo de estos últimos siglos turbulentos, violentos y míticos.

La mitología del *western*, que cristalizaría entre finales del siglo XIX y, especialmente gracias al cine, durante la primera mitad del XX, se adueñó en gran medida de la imaginación de artistas, escritores e intelectuales europeos tan distintos como Dickens, Stevenson, Salgari, Karl May, George Grosz, Ilya Ehrenburg o Bertorlt Brecht. En estos tres últimos, afines al socialismo y el comunismo bolchevique, hallamos una paradójica sublimación del Oeste como escenario anárquico, aventurero y vitalista, ejemplificado

por las novelas de May y los seriales mudos de Tom Mix, en contraposición al capitalismo y el taylorismo salvajes, procedentes de la misma cultura imperialista norteamericana... Sea como fuere, el hecho es que el *eurowestern*, por así decir, nace prácticamente a la vez que la misma noción de Frontera y que el propio mito (y realidad) del Oeste americano.

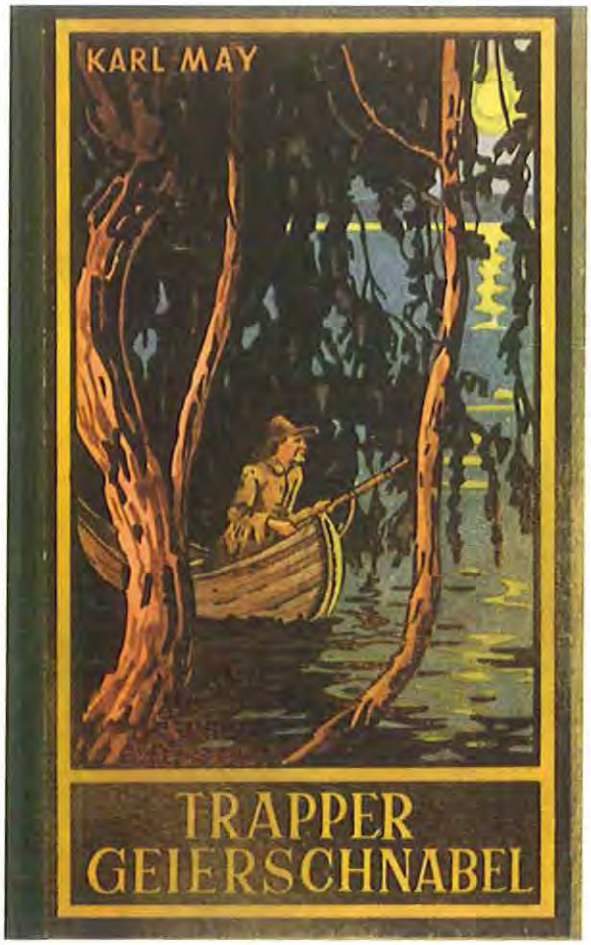
Gran parte de esta fascinación europea por el Nuevo Continente tiene que ver, en principio, con la mítica del buen salvaje y del edén recobrado, que tanta importancia tuvo para la colonización de América y que aparece en autores tan diferentes como William Blake, Rousseau o Marmontel. En Francia, el primer fabulador de importancia que se ocupa del tema, con éxito no sólo literario sino también comercial, es Chateaubriand, que combina la moralidad cristiana, el romanticismo desbocado y la descripción histórico/geográfica en sus justamente famosas *Atalá* (1801) y *René* (1802), pero, sobre todo, en su épica *Les natchez* (1826), verdadero monumento del romanticismo, que marcará el género, influyendo incluso en Fenimore Cooper (una magnífica edición de las tres obras fue publicada por la editorial Bruguera, en su colección Libro Clásico, a cargo de la catedrática Ángeles Cardona de Gibert. Barcelona, 1970). Chateaubriand, que viajó por el continente norteamericano durante la época menos conocida de su vida, no pasó, sin embargo, por la Luisiana o la Florida francesas, escenarios de sus novelas "indias", inaugurando así la gran tradición de escritores europeos de *western* que, en realidad, nunca conocieron el paisaje que evocaban en sus obras.

Pronto, el escenario del Oeste americano se convirtió en familiar para los lectores franceses, sobre todo gracias a las obras de varios novelistas, muy alejados ya de las ambiciones poéticas y morales de Chateaubriand, pero herederos de su tono romántico y de sus elementos folletinescos. Gustave Aimard (1818-1883), conocido como "el Fenimore Cooper francés", dejo tras de sí clásicos como *Les trappeurs de l'Arkansas* (1858), *Les bandits de l'Arizona* (1881) o *Les outlaws du Missouri* (1868), entre otras muchas novelas situadas en la frontera americana, de las que existen viejas ediciones en castellano, la mayoría en la colección Austral (hoy ya difíciles de encontrar), repletas de lances entre indios, forajidos y animales salvajes, en las que dominan los tonos de folletín, con venganzas, herencias y traiciones, más afines al universo de Dumas o Ponson du Terrail que a lo que consideramos ahora como *western*. De hecho, como explica Jesús Martínez Sánchez en su prólogo a la edición española de *La Ley de Lynch* (Ed. Legasa. Madrid, 1981), también de Aimard, *"el tema del Oeste es uno de los pretextos que encuentran los novelistas de aventuras para desarrollar unas obras que siempre se mueven dentro de unas coordenadas narrativas similares"*; naturalmente, las de la novela de aventuras clásica. Pues no olvidemos que Aimard, como sus contemporáneos, escribió también novelas de piratas, históricas o situadas en los bajos fondos parisinos.

Otro tanto puede afirmarse de Gabriel Ferry, seudónimo de Louis-Gabriel de Bellernard, cuya novela *Coureur des bois* (1856) fue todo un éxito en su momento, y tiene peculiar importancia dentro del panorama de este temprano *eurowestern* literario, puesto que sería reconvertida en 1879, por Karl May, en *Der Waldlaufer*, mostrando prontamente otra característica que, mucho después, será propia del *eurowestern* cinematográfico: el plagio, más o menos disimulado (y dicho esto sin ánimo de ofender ni de minusvalorar la delirante obra de Karl May).

Cuatro años antes de su muerte, Karl May (1842-1912) visitó por primera y última vez los Estados Unidos. Nunca necesitó la ayuda de la realidad para construir su Oeste imaginario, en el que desarrolló las casi interminables aventuras de sus héroes Old Shatterhand, un alemán que se convierte rápidamente en rey de la Frontera, y Winnetou, el noble jefe apache con quien comparte sus hazañas. Las historias de Karl May nutrieron la imaginación y la infancia de personajes tan diversos como Adolf Hitler, Albert Einstein, el pintor y dibujante George Grosz, y otros muchos intelectuales y artistas alemanes y centroeuropeos, y al cabo de los años conformarían uno de los ciclos cinematográficos más populares del género. Una vez más, la frontera de Karl May se encuentra más próxima al universo de la novela de aventuras clásica y el folletín que al del *western* en sentido estricto, y May siempre reconoció haber encontrado la inspiración para sus novelas de Old Shatterhand en Fenimore Cooper y sus héroes. Para May, no había necesidad alguna de evocar la frontera histórica real y sus costumbres. Como reza la solapa de la traducción americana de uno de sus libros de Winnetou, *"... para él, el escenario 'real' de la acción no es nunca la pradera, el desierto o el bosque, sino el inconsciente colectivo de sus lectores"*. Una bella, anónima y ajustada definición que puede aplicarse no sólo a la obra de May, sino a la de la gran mayoría de los escritores de *eurowestern*... así como de los cineastas que les sucederían en las pantallas.

En efecto, mientras a todo lo largo del siglo XIX encontramos autores norteamericanos como Bret Harte, O'Henry, Mark Twain, Stephen Crane, Bierce, Jack London, etc., que se esfuerzan por dar un retrato documental, costumbrista, e incluso histórico, del Oeste americano y la Frontera,



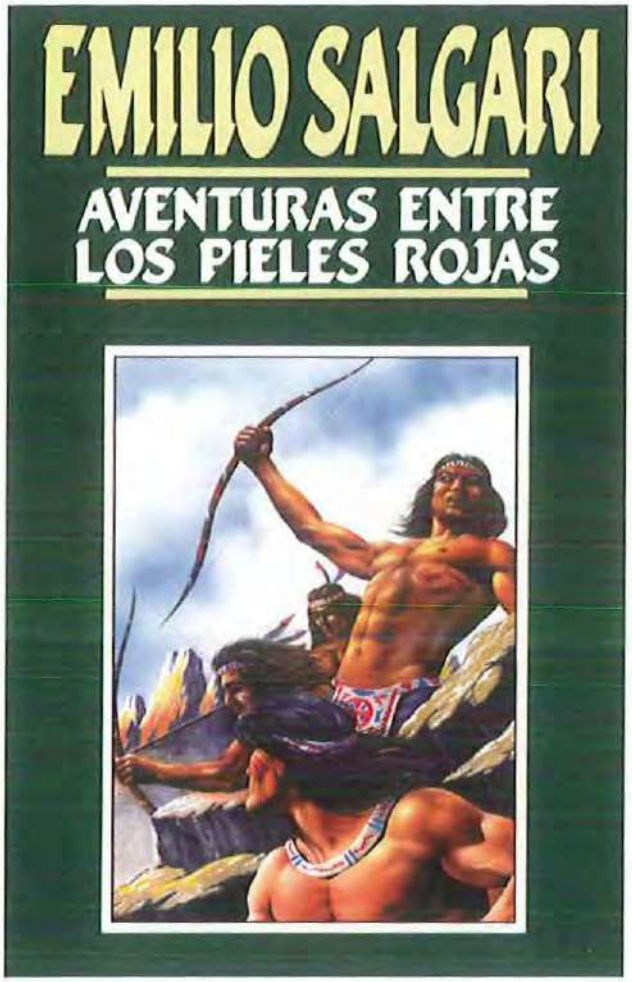
cuya realidad geográfica e histórica se desvanece casi justo en la medida en que va convirtiéndose en mito literario, para sus contemporáneos europeos ese mismo Oeste no es más que, como ya hemos visto, un nuevo y más atractivo escenario para la aventura, el melodrama y el exotismo. Esto mismo, aunque edificado ya sobre los arquetipos propios del *western*, es lo que hará después el *eurowestern* cinematográfico y, más específicamente, el *spaghetti-western* italiano. A Leone, Corbucci, Damiani, Tessari, Fulci o Sollima no les interesa el Oeste sino como escenario mitológico, brutalmente impreso en el imaginario colectivo a través de sus mitos y arquetipos, con el que jugar continuamente, subvirtiendo sus reglas, deconstruyéndolo y aplicándole, como hicieran sus antepasados literarios, estilemas e interpretaciones propias de las tradiciones europeas (la ópera, la picaresca, el neorrealismo, la caricatura, la sátira política, etc.). Por eso, no es raro que ya en el maestro italiano de la novela de aventuras, Emilio Salgari, encontremos, si no el estilo propio del *spaghetti-western*, cosa imposible, dado que el *western* propiamente dicho todavía no existía y, por tanto, no podía ser "subvertido", sí los métodos que serán habituales después entre sus compatriotas cineastas. Por ejemplo, *Avventure tra le pelli rosse* (1900), una de sus más características "novelas de Frontera", de entre las muchas que escribiera (una edición española, más o menos fiable, bajo el título de *Aventuras entre los pieles rojas*, puede encontrarse en la editorial Orbis. Barcelona, 1987), es una "versión" (por no utilizar de nuevo la palabra "plagio", que en este caso seguiría sin tener connotaciones peyorativas. Todos los grandes del *eurowestern*, literario y/o cinematográfico, tienen algo, poco o mucho, de plagistas) de un libro americano, que narra las aventuras reales entre los indios de varios pioneros de Kentucky... Lo único que hizo Salgari fue trasladar la acción al escenario de Texas, cambiar la fecha de 1840 a 1870 y a los indios originales por apaches. Además de dotar a la historia de su característico sadismo y toque folletinesco. Total, nada. Naturalmente, algo muy parecido a lo que Leone y los demás harían después con los clásicos del cine americano del Oeste.

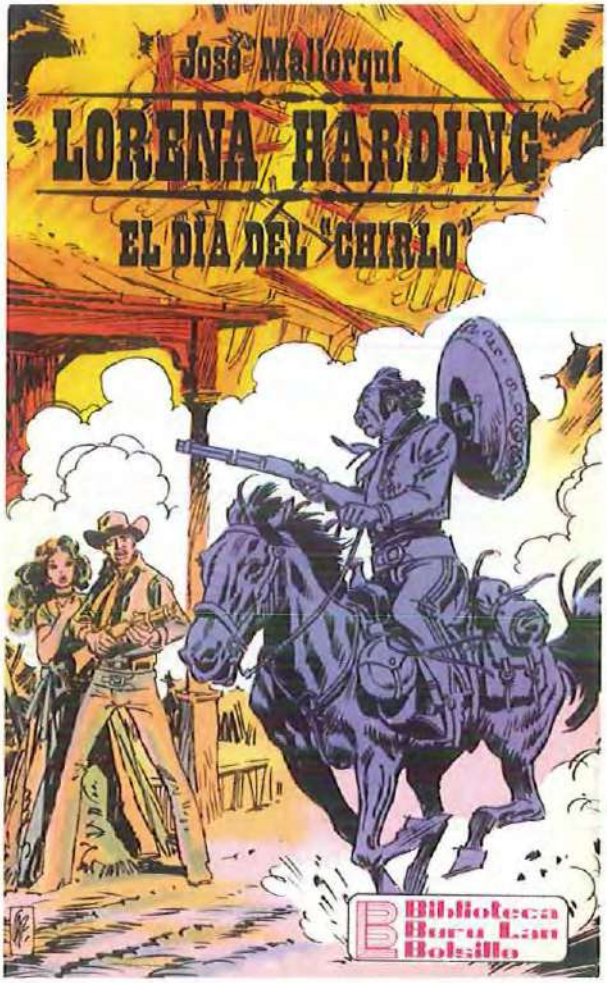
Ni siquiera los escritores ingleses, a pesar de que pudiera creerse que su condición británica les permitiría una visión más "realista" de la Frontera, se apartan de esta regla. Con la posible excepcion de Robert Louis Stevenson, que escribió varios libritos contando sus experiencias en la Frontera, como *A través de las praderas*, publicado en 1892 (edición en castellano de Espasa Calpe, colección Austral. Buenos Aires, 1947 y posteriores), o *The Silverado Squatters* (desconozco la fecha de publicación original; existe una edición en castellano como *Los colonos de Silverado*. Ed. Valdemar, Madrid, 1996), que se mantienen dentro de los márgenes del libro de viajes, escritores de aventuras como el capitán Thomas Mayne Reid (1818-1883), autor que vivió y viajó durante cierto tiempo por México y el sudoeste de Estados Unidos, cuyo escenario evoca en novelas como *The Rifle Rangers* (1850), *The Maroon* (1862), *The Headless Horseman* (1866) o *The Castaways* (1870), publicadas muchas de ellas también en la vieja colección Austral de Espasa Calpe, y otros como el capitán Marryat o Robert M. Ballantyne, en palabras de la especialista en el tema Diane Camurat, *"... se inspiran antes en el 'Buffalo Bill's Wild West Show' que en Fenimore Cooper"* ("The American Indian in the Great War: Real and Imagined". En www.ku.edu/~kansite/ww_one/comment/Cmrts/Cmrt4.html). En particular Mayne Reid, amigo íntimo de Poe, a pe-

sar de conocer personalmente el Oeste americano, se especializó en novelas "de a penique" para jóvenes, publicadas por la histórica editorial inglesa Beadle. Novelitas de aventuras llenas de encanto, que cautivaron a lectores tan distinguidos como Henry James o Theodore Roosevelt. Sir Arthur Conan Doyle fue también voraz lector de las novelas de Mayne Reid y el capitán Ballantyne, cuya influencia quizá le inclinara a escribir a su vez una curiosa novela histórica (la primera de las muchas que escribiría a lo largo de su vida, que no alcanzó el éxito que le prodigaron las historias de Sherlock Holmes), *The Refugees. A Tale of Two Continents* (1890), que es, en palabras de Alfredo Lara, en su prólogo a la edición en castellano, publicada como *Los refugiados* (Valdemar. Madrid, 1999), *"... un notable híbrido de aventuras históricas que, más que entremezclar, suma dos tercios de* Los Tres Mosqueteros *y un tercio final* de El último mohicano". Hasta el propio Dickens, que tanto éxito obtuviera en Estados Unidos, no pudo resistirse al atractivo novelesco del Oeste americano como escenario, aprovechándolo para uno de sus relatos más conocidos: *Historia de un correo a caballo*, otro ejemplo de lo lejos que estaba el *eurowestern* literario del Oeste real (y literario) norteamericano y que, como indica Juan Tébar (prólogo a *Historias del Viejo Oeste*. Ed. Doncel. Madrid, 1972), *"denuncia muy notablemente su origen europeo y, en concreto, inglés. (...) Se trata, desde luego, de una historia de caballero andante, resuelta al final con uno de esos trucos melodramáticos y bastante artificiales..."*. Una vez más, pues, *eurowestern*.

Otras curiosas aberraciones, netamente europeas, son los libritos sobre misioneros en tierras del salvaje Oeste, publicados en España por la muy católica editorial Herder en los años 50, que incluyen títulos como *En el valle de la raíz amarga*, biografía del padre Smet, de Franz Weiser; *El juramento del caudillo huronés*, de Anton Huonder, y un largo etcétera de vidas ejemplares en la Frontera, que incluye la sorpresa *Entre los pieles rojas* (*Bij de Roodhuiden*; publicada en castellano por la editorial Herder. Barcelona, 1958), firmada, ni más ni menos, que por John Flanders..., es decir, el mismísimo Jean Ray.

El número de autores de *eurowesterns* literarios es mucho mayor de lo que podría suponer uno, al sumergirse, un poco inocentemente, en el tema. El noruego Rudolf Muss publicó más de quinientas novelas de indios, el premio Nobel polaco Henryk Sienkiewicz escribió *A través de las praderas* (*Przez Stepy*. Publicada en España por Aguilar y, posteriormente, por el Club Internacio-

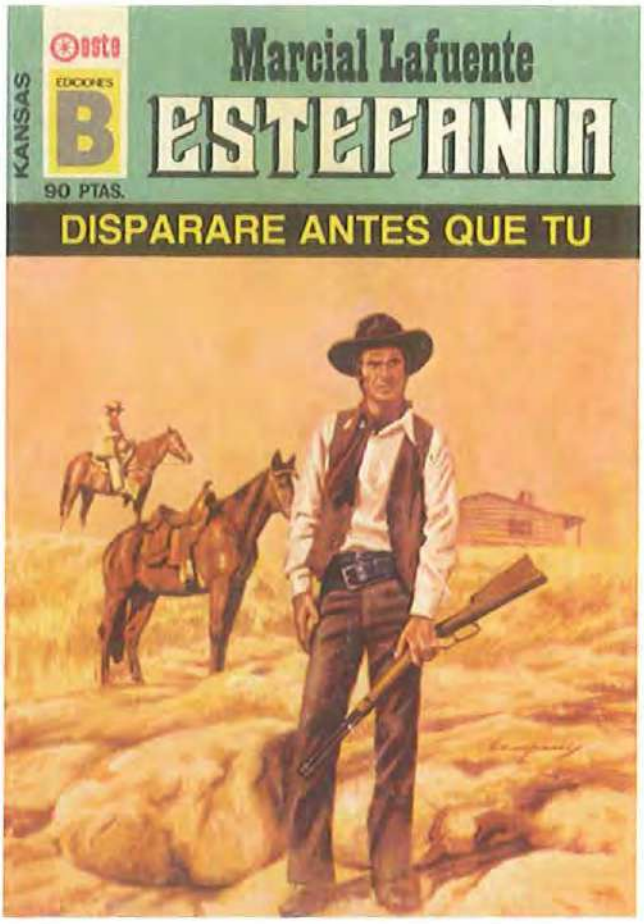




nal del Libro. Col. Premios Nobel de Literatura. Madrid, 1989), y, además de los ya citados, habría que añadir franceses como Paul Duplessis, ingleses como George Frederick Ruxton o G. A. Henty, italianos como Luigi Motta o F. Fani, y alemanes como Friedrich Armand Strübberg, Balduin Mollhausen o Friedrich Gerstäcker, entre otros. Y, naturalmente, españoles.

De 1876 (es decir, en plena eclosión del primer *eurowestern* literario, cuando triunfan, precisamente, novelistas como Aimard, Ferry, May o Mayne Reid) data *Los hijos del desierto*, de Esteban Hernández y Fernández. Pero, curiosidades como ésta aparte, en España el *western* literario quedaría relegado a tiempos más modernos, ya plenamente influenciado por el cine y la novela de género americanos, publicado primero en el formato *pulp*, característico de editoriales de los años 40, como Cliper, Mateu, Molino o la primera Bruguera, y, posteriormente, al del bolsilibro, de los años 60 en adelante. De entre los muchos cultivadores del género, amparados casi siempre bajo altisonantes seudónimos anglosajones, es justo y necesario destacar tres nombres: el de Marcial Lafuente Estefanía, quizá el más prolífico, popular y mediocre; el de José Mallorquí, creador del personaje del Coyote, gran conocedor del género y de la historia real del Oeste americano, guionista, por demás, de varias películas rodadas en plena era dorada de la coproducción y poseedor de indudables méritos literarios dentro de su estilo; y, finalmente, el del mítico Silver Kane, seudónimo del escritor Francisco González Ledesma, ganador del premio Planeta en 1984, cuyas novelas del Oeste son, sin duda, las más arquetípicas, singulares, eróticas y violentas, poseyendo una cualidad mitológica que las aproxima, en muchos aspectos, al universo del genuino *spaghetti-western*. No en vano es admirado por el inefable Alejandro Jodorowsky, director de ese exótico *spaghetti-western zen* que es **El topo** (1970). Y tampoco está de más recordar que Silver Kane es, también, prolífico autor de incontables, sádicos y deliciosos bolsilibros de terror y ciencia-ficción.

Preciso es finalizar reconociendo que, en sentido estricto, hay pocas novelas europeas del Oeste que, modernamente, hayan buscado los efectos y cualidades que el *spaghetti-western* aplicó al cine. Algo de eso hay en la novela de Jean-Claude Carriere *Viva María* (1966), novelización del film de Louis Malle, con Brigitte Bardot y Jeanne Moreau, y guión del propio Carriere, publicada en castellano por la editorial Pomaire en el mismo año (existe reedición en Orbis. Biblioteca de Grandes Éxitos. Barcelona, 1984), que, por otro lado, se inscribe también en esa tradición erótico/festivo/aventurera francesa, de heroínas históricas como *Angélica, Marquesa de los Ángeles*, del matrimonio de novelistas Anne y Serge Golon (Angélica -hija-, también visita la frontera americana en una de sus aventuras más tardías), o espaciales, como la mismísima *Barbarella* de Forest. Una curiosidad hispana es la novelita de Fernando



García Román *Muerte en Waco* (publicada por Ediciones Libertarias. Madrid, 1988), experimento posmoderno que rinde homenaje al bolsilibro y que posee, en su voluntario esquematismo mítico y referencial, algo del espíritu característico del *spaghetti-western*. Pero quizá sea en el mundo del cómic -o, mejor dicho, del *fumetto* y la *bande dessiné*- donde se encuentre la verdadera herencia "literaria" del *spaghetti-western* y, también, del *eurowestern* en general. Podrían citarse muchos nombres, algunos tan imprescindibles como el del argentino Hugo Oesterheld, cuyo *Sargento Kirk*, que dibujara Hugo Pratt, vería también la luz en forma de novela a finales de los años 50 (existe reedición: *Sargento Kirk. Muerte en el desierto/Hermano de sangre*. Puntosur Editores. Buenos Aires, 1988), pero, sin duda, el guionista que mejor reelaboró el universo, el escenario, el estilo y la mítica genuina del *spaghetti-western* fuera el ya desaparecido Charlier, cuya máxima creación, *Las aventuras del teniente Blueberry*, magistralmente dibujada por Jean Giraud, conforma la verdadera *summa theologica* del *eurowestern*, y donde no sólo aparecen referencias, homenajes y plagios a los grandes títulos del género (a **Por un puñado de dólares/Per un pugno de dollari** -Sergio Leone, 1964-, a **Yo soy la revolución** -*¿Quién sabe?*; Damiano Damiani, 1968-, a **El bueno, el feo y el malo** -*Il buono, il brutto, il cattivo*; Sergio Leone, 1966-, a **El halcón y la presa/La resa dei conti** -Sergio Sollima, 1967-..., y a tantos otros), sino que también reaparece la vena folletinesca, netamente aventurera, delirante y desquiciada, del *eurowestern* literario primitivo, contagiada del espíritu de Salgari, Conan Doyle, Aimard, May y los demás. Sin olvidar tampoco el universo genialmente paródico del *Lucky Luke* de Goscinny y Morris, que tan sabrosos homenajes rindiera a Leone, Lee Van Cleef y otros personajes propios del *spaghetti-western*.

Porque una cosa queda clara al sumergirse entre las miles de páginas, algunas sublimes, otras ridículas, del *eurowestern* literario. Que para nosotros, europeos, el Oeste americano, la Frontera, no es una realidad histórica o geográfica. Tampoco un mito nacional, vivido con la intensidad patriótica del intelectual americano (aunque este patriotismo tome, a veces, la paradójica imagen de la autocrítica feroz de un cineasta como Peckinpah o de un novelista como Berger), sino un inmenso campo de sueños exóticos. Un mundo virtual entre lo mítico, lo real y lo ficticio, que recomponemos a nuestra medida intelectual, decadente y perversa, recurriendo sin escrúpulos al plagio y la copia, a la desvirtuación más flagrante, la falsificación más evidente, la mixtificación más ridícula, la parodia y la estilización más exacerbada. El *eurowestern* literario, como el cinematográfico, al que antecede e inspira indirectamente, no es *western*, sino simplemente, eso: *eurowestern*. Y, las más de las veces, deliciosa y disfrutable *eurotrash*.

El bueno, el feo y el malo

El spaghetti-western

Ética y estética de un género perfectamente europeo

Paradigma amerikarraren deformazio lotsagabea soilik adieraztetik urrun, Europako westerna, *aitzitik, generoaren ikuspegi zehatza eta berariazkoa adierazten du, Sergio Leonek finkatutako ikuspegia. Asko eta anitzak dira* spaghetti-western *deitzen zaion horren elementuak, baina gaztiak kontzeptuaren eta inspirazioaren eklektizismoari lotuta daude, ordea.*

Carlos Aguilar

El arranque de **Por un puñado de dólares/Per un pugno di dollari** (1964), de Sergio Leone, recogiendo la llegada de un gringo a un pueblecito mexicano, encadena dos situaciones de una elocuencia enorme. Una estriba en varios mexicanos riéndose y humillando salvajemente, a tiros, a una mujer y un niño, ante la impermeabilidad del recién llegado. Otra consiste en que éste abandona su proverbial indiferencia al sonreír con ánimo de conquista a una joven que lo mira desde una casa; cuando ella reacciona cerrando sonoramente la ventana, el forastero de inmediato recupera su previa expresión de imperturbabilidad.

El *western* americano había quedado atrás, simplemente con la descarnada significación de estos brillantes momentos.

Por un lado, la neutralidad ante la desgracia ajena; en cualquier *western* previo, americano o de donde fuera, al hombre, palpablemente investido de los atributos físicos del héroe, le habría faltado tiempo para socorrer a la mujer y el niño. Por otra parte, una particular indolencia viril respecto a la posibilidad sexual: si ella quiere, adelante; de lo contrario, a otra cosa.

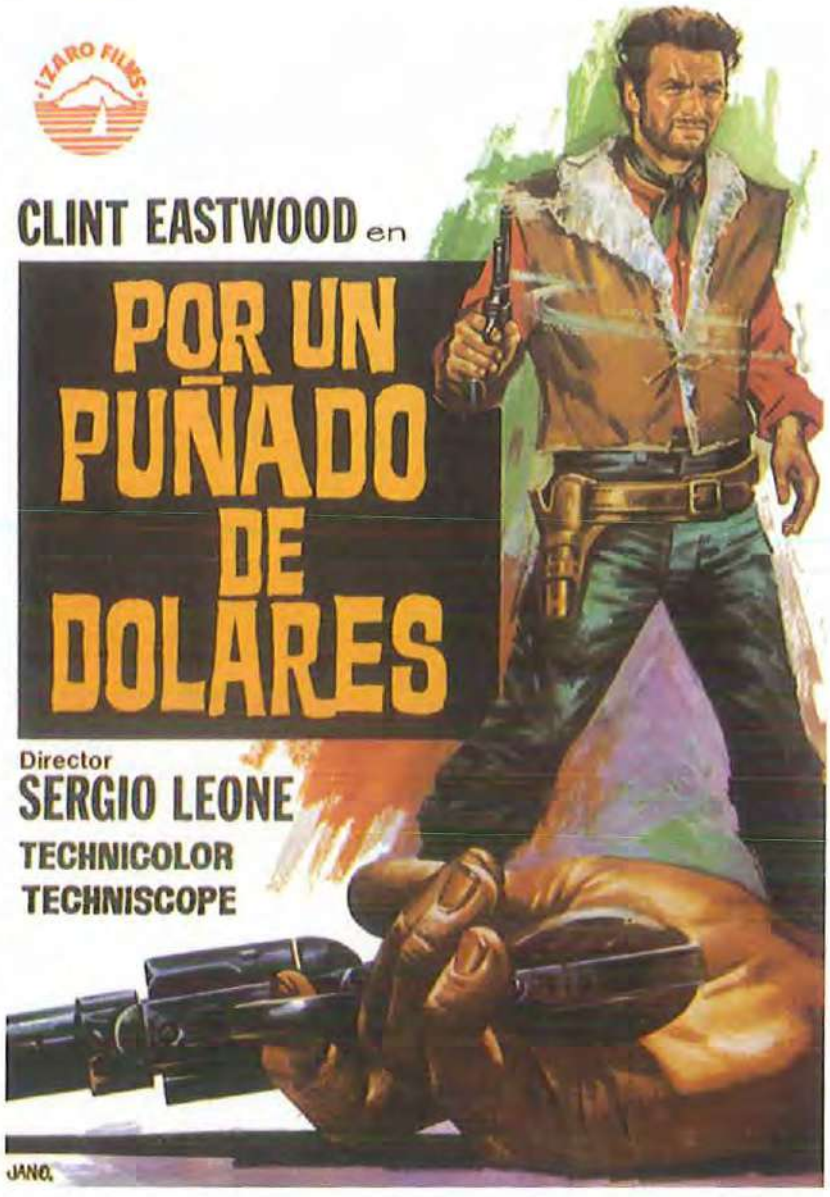
Por añadidura, el protagonista, siendo evidentemente americano viste la más típica prenda mexicana, un poncho. Otra sorpresa pues, otra alteración de lo tradicional que traduce, tan sutil como firmemente, una nueva aportación: el héroe simbolizando el sincretismo que representa la película, metaforizando mediante su vestuario el diferente tipo de *western* que la obra enarbola. Por si todo esto fuera poco, una música no menos asombrosa, rica en sugestivas utilizaciones del silbido y la percusión, magnificaba el especial estado de ánimo en que el inicio situaba al atónito espectador, ya desde los propios títulos de crédito, los primeros con técnicas de animación de la historia del *western*.

Y todavía quedaban cien minutos de película. Con tantas, y digo "tantas", sorpresas más.

Gastronomía y cine

En efecto, quienes recordamos bien de nuestra adolescencia el positivo impacto que causaba en el público **Por un puñado de dólares** y crecimos leyendo con fastidio toda laya de improperios contra el desdeñosamente denominado *spaghetti-western*, ahora cantamos victoria.

Siempre habrá gente en contra, por supuesto, y no me parece mal. Pero lo importante es que desde hace unos cuantos años, tampoco muchos, este género tan explosivamente nacido disfruta de una revalorización mundial. Con independencia, incluso, del prestigio que ya posee el genial Sergio Leone, quien a partir de aquella película, además, brindaría una evolución vertiginosa como pocas en la historia del cine moderno, con independencia de los géneros y las épocas. Así como obviando que el actor y el músico de tan innovador film, respectivamente Clint Eastwood y Ennio Morricone, desde entonces y gracias a Leone suponen verdaderos mitos del siglo XX, más allá del ámbito estrictamente cinematográfico.

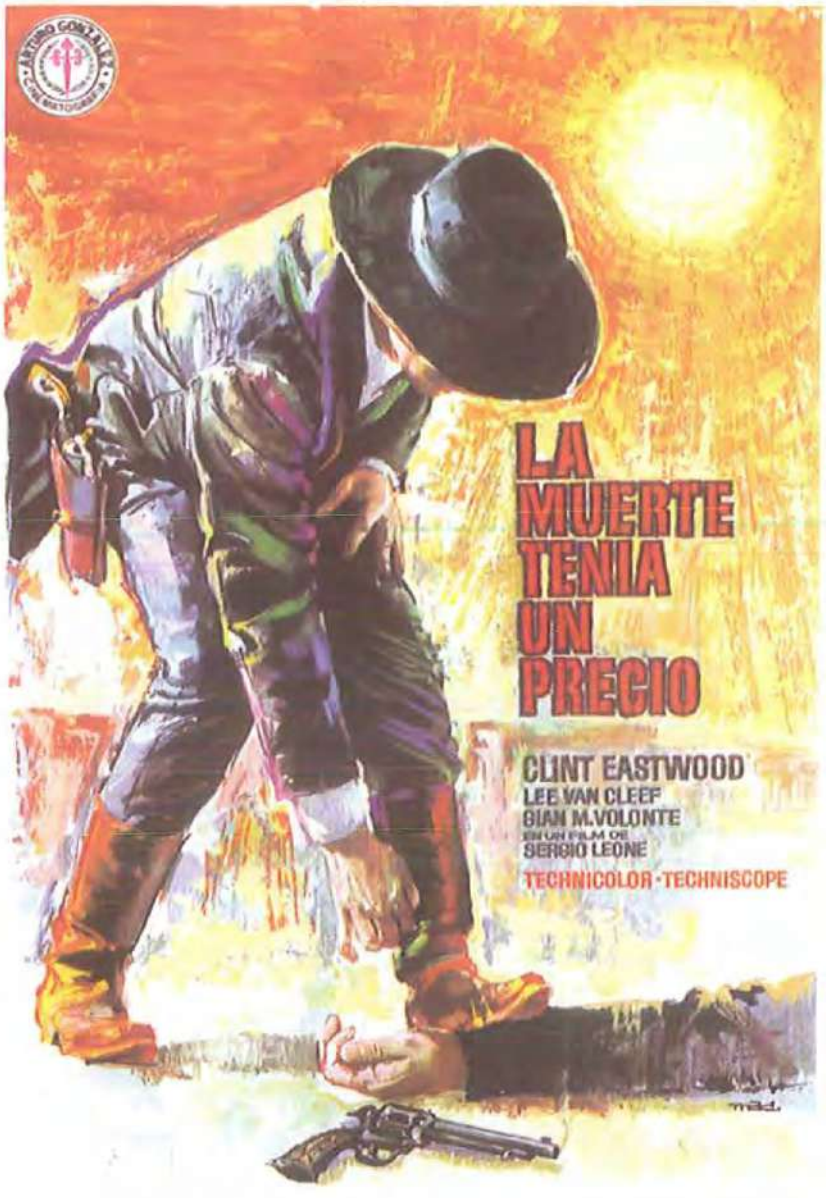


La revancha afecta igualmente al factor nostalgia, y por fortuna. Es decir, me parece maravilloso que un movimiento de revalorización, estético-crítica y fílmico-profesional, salude la dulce añoranza de los muchos adolescentes que disfrutábamos con fervor las proezas de los desaliñados *cowboys* mediterráneos, hace treinta años, si no más, unas veces en malolientes salas de barrio, otras ocasiones al *ventestate* en bulliciosos cines de verano. Embelesados con los silbidos del gran Alessandro Alessandroni, verdadero vínculo entre todas las bandas sonoras del género; cautivados por los paisajes de Almería, sobrecogedores como pocos; entusiasmados por el especial e inaudito sonido que revelaban los disparos en estas películas. Y discrepando, claro está, quienes ya leíamos sobre cine dada nuestra innata pasión por el medio, con los adversos pareceres de los muchos, casi todos, que encontraban intolerable tal tipo de *western*.

Spaghetti-western, sí. Necia denominación, estúpido insulto forjado por la ignorancia sobre las virtudes del mestizaje cultural y destinado a denigrar el producto. Ahora bien, ¿acaso no resulta entrañable? Yo por lo menos así lo estimo; por ende, mantengo el apelativo *spaghetti-western*, y hasta lo reivindico.

La pasta è pronta

Dejando aparte los anteriores *westerns* europeos, alguno más que notable, comentar los rasgos cardinales del *spaghetti-western* implica desmenuzar **Por un puñado de dólares** y la obra inmediatamente posterior de Leone, **La muerte tenía un precio/Per qualche dollaro in più** (1965). Sin menospreciar el valor de tantos *westerns* europeos producidos después, irrefutablemente la base estética, y la infraestructura industrial, proceden de los dos antedichos filmes de Leone. No por esto, empero, hay que suscribirle cuando afirmaba *"Me disgusta que todo el mundo me señale como el padre del* spaghetti-western. *Porque soy el padre, sí, pero de un montón de hijos de puta"*. Aun asistido por no poca razón, me parece injusto, puesto que muchos cineastas honestamente procuraron, y consiguieron, personalizar el género desde la base establecida por Leone, aparte de que no es de recibo expresarse con tal desprecio en un artista de máxima categoría.



Personajes reacios a implicarse en conflictos ajenos, y una masculinidad olímpicamente capaz de prescindir del sexo, decíamos antes admirando el inicio de **Por un puñado de dólares**. Sin duda estos dos representan rasgos decisivos en la obra de Leone y, por extensión, dentro del *spaghetti-western*; pero, por supuesto, no suponen los únicos. Tal como sinteticé en otra parte (el libro *Sergio Leone. El hombre, el rito, la muerte*): *"La interacción, la potenciación mutua, entre elementos diversos entraña la sustancia del cine de Sergio Leone. Consiste en una simbiosis de referentes culturales, artísticos y formales, tan singular e imaginativa que sólo puede tacharse de brillante (y en manos cinematográficas menos diestras habría desembocado en el más grotesco de los desastres). Por un lado, el* western *americano proporciona el marco histórico-geográfico, la imaginería e iconografía, las propiedades del género. Del mismo*

modo, el cine japonés aporta su ceremonioso 'tempo' (¿cuál es exactamente la duración de las situaciones en el cine de Leone? ¿Existe un tiempo real o mental?) así como su valoración del silencio y de los sonidos, sean naturales o producidos por el hombre. La mentalidad mediterránea, por último, añade componentes característicos: la picaresca, la brutalidad, la mugre, el sudor, el pitorreo, la rapacidad, el egoísmo, el anticlericalismo, la codicia, el hombrismo, la misoginia, il rispetto, la vendetta".

Cine pues ecléctico, mas no por ello menos armónico, y de ahí su singularidad, el *western* de Leone, y el europeo en general, con todo no puede enfocarse aisladamente, porque forma parte de un contexto, sin comprender el cual no desvela la plenitud de su significado. Se trata del soberbio cine continental de género nacido a finales de los años 50.

Érase una vez en Europa

Retomo el título de una serie televisiva, original de Carles Prats, en la cual tuve el placer de participar y que procuró (el espectador dirá si con fortuna o no) demostrar que, a causa del desgaste sufrido por la producción genérica en el cine americano a mediados de los años 50, inmediata y espontáneamente surgió en Europa una especie de relevo y/o remodelación, más o menos al unísono en Italia, España, Alemania, Gran Bretaña y Francia. Así, los géneros agotados en Hollywood vieron cómo su esencia se renovaba, en todos los niveles, a la luz de la mentalidad y la cultura europeas. El *fantastique*, el *thriller*, el *horror*, las aventuras... y el *western*, naturalmente.

Visto de esta manera, y no puedo verlo de otra, resulta que entre el *polar* francés, el *krimi* alemán, el *horror* inglés y el *western* hispanoitaliano, escogiendo ejemplos bien representativos, existen más analogías que disonancias. En todos los casos, constituyen reinterpretaciones europeas de una serie de géneros que, además de padecer una crisis múltiple, parecían reservados a los americanos. Sin embargo, estas reinterpretaciones, merced a su personalidad e inventiva, no ya brillaron por sí mismas, lo cual no sería poco, sino que incluso influenciaron, lógicamente unas más que otras, en la propia y mismísima producción de Hollywood, trascendiendo así de forma magnífica su en principio lamentable condición de sucedáneos.

Por consiguiente, verbigracia, las películas de terror de Terence Fisher y las del Oeste de Sergio Leone no difieren en el propósito ni en la sustancia. Ambas desmontan y reconstruyen los referentes americanos (en el primer caso, el terror gótico de la Universal; en el segundo, el tipo de *western* representado, para entendernos, por John Ford o Howard Hawks) desde una particular perspectiva europea, dentro de la cual significan fundamentales elementos renovadores/diferenciadores la fotografía en color, el afán de realismo, la perversión del erotismo y la intensificación de la violencia.

Codicia, venganza, criminalidad

Si los dos primeros *westerns* de Leone establecieron la aproximación del autor al género, conscientemente, y fijaron los rasgos del *spaghetti-western*, involuntariamente, **La muerte tenía un precio**, en especial, moldea, mediante su *dramatis personae*, las líneas argumentales recurrentes y el tipo de personajes privativos del Oeste mediterráneo. Por un lado, Clint Eastwood, el silente cazador de recompensas con el afán de lucro como única motivación vital. Por otra parte, Lee Van Cleef, el implacable ánimo de venganza que no puede cesar hasta verse saciado. En tercer lugar, Gian Maria Volonté, el asesino vesánico que, por primera vez en el género, mata no ya adversarios sino también mujeres, niños, amigos... en suma, todo lo que halla, en una inconsecuente furia homicida tras la cual late un morboso fin autodestructivo.

La codicia egoísta, la venganza obsesiva, la criminalidad demente. Alrededor de estos tres ejes girará la mayor parte del *spaghetti-western* producido tras **La muerte tenía un precio**. Incluso los siguientes filmes de Leone, aunque sofisticaron y enriquecieron el concepto a la luz de nuevas inquietudes (la reflexión histórica, la

parábola psicoanalítica, el desencanto ideológico).

Los valores del *western* americano, evidentemente, naufragan en este infierno de *brutti, sporchi e cattivi*, sofocado por una hostilidad a ultranza, por un permanente estado de peligro mortal, y donde sobresale un individualismo extremo, en cuanto única verdad por considerar y a la que aferrarse, con la sistemática desconfianza, de todo y de todos, que se deriva, nítidamente traducida en ese *Cada cual por su lado* que supone el título original de uno de los clásicos del género, el excelente **Los profesionales del oro** (*Ognuno per sé*, 1968) de Giorgio Capitani. Resumiendo con sabias palabras de Lino Micciché (*El cine italiano de los años sesenta*): *"El héroe del* western *italiano procede para su propia salvaguardia en un contexto en el que, más que nunca, la norma del* 'homo hominis lupus' *parece haber asumido dimensiones concretas: su tabla de valoración es el dinero, que es lo único que ofrece y garantiza una seguridad incontestable; su medida operativa es la eficacia, ya que la realidad no perdona errores; su canon existencial es un gran amor por sí mismo, visto que nadie ama a su prójimo".*

Disiento empero de considerar que los personajes del *spaghetti-western* meramente representan una desmitificación prosaica, incluso sórdida, de los "caballeros del Oeste" de Hollywood, encarnados, de manera principal y emblemática, por los egregios John Wayne, Gary Cooper y James Stewart. Aunque en apariencia todas las trazas apuntan hacia esta interpretación, estimo que dentro de los héroes (antihéroes, si se quiere) del *western* mediterráneo en el fondo, a veces ciertamente muy en el fondo, existe un cierto sentido mítico. Es decir, los protagonistas del *spaghetti-western* no significan tanto el reverso cínico de los arquetipos americanos cuanto unos mitos nuevos y particulares, en los cuales el individualismo y esa extrema invencibilidad tan característica proceden de unas fuentes culturales específicamente europeas, puesto que, por un lado, participan del coetáneo éxito del británico James Bond creado por Ian Fleming e inmortalizado por Sean Connery y, por otra parte, remiten a la mismísima mitología grecolatina. A propósito, el *spaghetti-western* sustituía, como filón industrial en el cine italiano, al *peplum*, con su pléyade de atléticos héroes de leyenda; una cierta estela conceptual, pues, parecía inevitable.

Protegido de los dioses con licencia para matar. Así es, en puridad, Clint Eastwood en las películas de Sergio Leone, Franco Nero en las de Sergio Corbucci y Enzo G. Castellari, Giuliano Gemma en las de Duccio Tessari, Lee Van Cleef en el personaje de Sabata, Gianni Garko en el de Sartana, Anthony Steffen en sus produc-

tos B... La reunión de dos puntos de referencia tan poderosos como son la mitología grecolatina y la idiosincrasia del agente James Bond determina la entraña del Oeste mediterráneo, identificándola con el grado de aceptación psicológica en los espectadores: el protagonista de ningún modo puede morir y hace bien en matar continuamente. Sucio y desastrado en unos casos, atildado y selecto en otros, en cualquier caso es sobrehumano; por ende, en él todo está justificado y debe ser consentido y hasta aplaudido.

La golfa del guerrero

Entre todos los rasgos antes recogidos, existe uno que requiere una atención particular. Básicamente porque su relevancia parece minúscula y, por el contrario, es mayúscula, justo a causa de su intervención oblicua, soterrada. Se trata de la función de los personajes femeninos.

Ya indicamos que en el *spaghetti-western* los protagonistas no sufren precisamente por una, eventual o perenne, falta de relaciones amorosas o sexuales. O bien la codicia, o bien la venganza, o bien la criminalidad, reitero igualmente, acaparan sus ímpetus y llenan su tiempo. Sin embargo, la mujer guarda su propia trascendencia. Ahora bien, nunca fuera de la cama.

En este aspecto estriba una de las diferencias esenciales respecto al *western* americano. En los filmes prototípicos de los grandes maestros del género en Hollywood, la mujer significa o bien una especie de remanso dulce, de nietzschiano "reposo del guerrero", para cierto tipo de protagonistas, o bien, para otra clase de personajes, una positiva esperanza de cambiar de vida, a fin de formar una familia y crear un hogar. Por el contrario, en el *spaghetti-western* la mujer suele encarnar, literalmente, la perturbación. Especificando, supone un ser que trastorna los sentidos masculinos y, mediante su implícito reclamo sexual, distrae al hombre centrado en una de las tres metas antedichas, la codicia, la venganza o la criminalidad; y esto cuando no es ella, directa o indirectamente, la responsable de que el hombre emprenda una de estas vías.

Ciertamente, esto puede, y acaso también debe, interpretarse como una perversión latina de la óptica juvenil, dado que dentro de una dramaturgia el elemento romántico, no digamos ya el erótico, representa una molestia a los ojos adolescentes, porque conlleva abrir paréntesis dentro de las historias, exige interrumpir la emoción y el peligro, cardinales ingredientes de los géneros fundamentados en las aventuras de cualquier signo. Hasta una cierta edad el varón ni comprende el amor ni concibe el sexo; por consiguiente, cualquier alusión a lo uno o lo otro despierta, cuando menos, un fastidio impaciente. *"¿Cuando vuelve la acción?"*, se pregunta el adolescente, mientras soporta estoicamente los arrumacos de la pareja.

Sergio Leone, en cambio, argumentaba su postura sexista en los siguientes términos: *"En el Oeste el problema esencial era sobrevivir, y la mujer es un obstáculo para la supervivencia"*. De una manera u otra, el hecho de que en el *spaghetti-western* los personajes femeninos suelan limitarse, en lo poco que aparecen, a funciones sexuales, y además frecuentemente sufran sevicias y humillaciones de todo tipo, representa uno de los rasgos característicos del género y llama la atención en especial en nuestro tiempo. Obviamente, se habla de misoginia y de machismo. Pues muy bien, que se hable. Pero me permito recordar que estamos ante una manifestación artística que empieza y termina en una pantalla. Por ende, frente a una ficción. O sea, que si hay gente, e innumerable, que se refocila con las películas de Almodóvar y de Jane Campion, nosotros no nos apeamos de **El bueno, el feo y el malo** (*Il buono, il brutto, il cattivo*, 1966), de Sergio Leone. *A ciascuno il suo.*

La señal de la cruz

Las limitaciones del espacio impiden desglosar extensa y convenientemente la integridad de los rasgos enumerados al hablar de las aportaciones de Sergio Leone al *western*; o sea, de los elementos del *spaghetti-western*. Con todo, quisiera destacar el factor religioso, porque, al igual que el erótico/contraerótico antes comentado, encierra una atractiva trascenden-

Django

cia subterránea y marca otra decisiva discrepancia respecto al *western* americano.

Dentro de la pluralidad interna de la religión cristiana, claramente sobresalen el protestantismo y el catolicismo. Pues bien, mientras que el Oeste americano está condicionado por el primero, el *spaghetti-western* arremete contra el segundo.

La fabulosa promesa de la Tierra Prometida, con todo lo que comporta, sustenta la base del "sueño americano", y, por lo menos en este sentido, abraza bíblicamente toda índole de cristianos y judíos, desde una perspectiva preferentemente protestante, que cree en una determinada escala de valores, preconiza un sentido privativo de la moralidad y de la justicia, y aboga por los valores tradicionales; éste constituye uno de los principales pilares ideológicos del *western* de Hollywood, unas veces en estado puro, otras ocasiones matizado por según qué autores, según qué variante genérica. Por el contrario, el *spaghetti-western* responde sarcásticamente a la siniestra idiosincrasia del catolicismo, impuesto con sangre y fuego sobre los países productores, España e Italia, desde épocas seculares y por ignominiosas razones económico-socio-políticas.

Esta sorna anticatólica nace, casi huelga indicarlo, en los primeros *westerns* de Sergio Leone, y se manifiesta en toda índole de detalles alusivos, parangones intencionados, referencias inequívocas y diálogos irónicos, dentro de la generalidad de los filmes, desde las obras revolucionarias de Sergio Sollima a la saga de Sartana, y hasta contempla la incorporación de dementes villanos teístas, verbigracia en la fallida **Sentencia de muerte** (*Sentenza di morte*, 1968), de Mario Lanfranchi, o la interesantísima **La notte dei serpenti** (1970), de Giulio Petroni, ambientada en un México que parece un cruce entre Luis Buñuel y Sam Peckinpah. Acentuándose más y más, este elemento estalla en la variante cómico-cochambrosa implantada por **Le llamaban Trinidad** (*Lo chiamavano Trinitá*, 1970), de Enzo Barboni, con el más sangrante cachondeo anticatólico dentro, más o menos tolerado por la censura (lo primero en Italia, lo segundo en España).

Existe, además, un hincapié en el macabrismo, en la estética mortuoria y la iconografía funeraria, cuya justificación dramático-argumental descansa en el hecho de que las historias suelen transcurrir en zonas fronterizas con México, una nación donde el sentimiento religioso desde siempre es ambiguamente luctuoso; en espléndido resumen del escritor local Jorge Volpi, dentro de su prólogo a la antología *Día de muertos*, *"por lo visto, la conjunción de la delicada costumbre azteca de sacrificar corazones frescos con la escabrosa imaginería católica que venera a los mártires y considera fieles a los difuntos, ha provocado esta escatológica amalgama de cercanía, burla, ternura y encantamiento que los habitantes de esta región del mundo le profesamos a esa impúdica exhibición del esqueleto que identificamos con la muerte"*.

De una manera notoria, sobresale la importancia que se presta, dentro de una general y fetichista atención por los objetos de toda laya, a los ataúdes, incluso en los títulos. Citando ahora al sagaz Giorgio Placereani (*The Nickelodeon Gazette*, nº 70), *"en el* western *italiano los ataúdes tienen una función utilitaria. No sirven para el reposo definitivo, no es el sitio donde esperar en santa paz la disolución de la carne: son escondites, medios de transporte, carros y casas. En la configuración barroca, católica y mortuoria del* western *italiano, el ataúd es una especie de lugar habitable. El cual, hablando de modelos culturales vinculados al género como precedentes más o menos inconscientes, recuerda la imaginería de la Contrarreforma, con su culto de los símbolos mortuorios y de las calaveras, y por otro lado alude a la desacralización radical de las novelas picarescas"*.

¿Le gustaba el *spaghetti-western* al genial Buñuel? Lo ignoro. Pero creo que habría aplaudido la extraordinaria secuencia de **La muerte tenía un precio** en que el astroso criminal Gian Maria Volonté explica a sus *desperados* cómo atracar un banco, hablando desde el púlpito de una iglesia abandonada mientras suena música de órgano.

La muerte tenía un precio

El día de la ira

La sangre es vida

Irrefutablemente, una valoración inaudita de la violencia representa el factor más llamativo, a fuerza de evidente, del *spaghetti-western*. Impugnado hasta el hartazgo por los críticos detractores, que lo convirtieron en el "caballo de batalla" de sus invectivas, este factor reviste unas propiedades de lo más reconocibles, tanto que capitaneó la influencia del género para coetáneas películas mediterráneas de otra índole, mayormente bélicas, policiacas y de aventuras, realizadas e interpretadas casi siempre, como es lógico, por los mismos profesionales que cultivaban el *western*. Tres ejemplos: **Cinco para el infierno** (*Cinque per l'inferno*, 1968), de Gianfranco Parolini, **I bastardi** (1968), de Duccio Tessari, y **El hombre, el orgullo y la venganza** (*L'uomo, l'orgoglio, la vendetta*, 1967), de Luigi Bazzoni, con el extraordinario Klaus Kinski encarnando al antagonista de los principales héroes italianos del *spaghetti-western*, respectivamente Gianni Garko, Giuliano Gemma y Franco Nero.

Desaforada y a veces excéntrica, cruda y con frecuencia perversa, por lo común a la par salvaje y sarcástica, la violencia en el *spaghetti-western*, obviamente me refiero a las mejores muestras del género, dista de ser simplemente efectista, soez. Antes bien, encierra un sentido. De cierta precisión, muy interesante y digno de estudio.

En efecto, lejos de significar un punto álgido en la dramaturgia, verificando el primitivismo de una época aún por civilizar, como suele ocurrir en el *western* americano, la violencia del Oeste mediterráneo parece la brutal consecuencia de una angustiosa crispación psicológico-existencial, que rige todas y cada una de las vidas. Este factor es decisivo, tanto que a menudo incluso representa la única realidad de las tramas, puesto que, tal como sostiene Tonino Valerii -director de uno de los mejores *westerns* europeos, **El día de la ira** (*I giorni dell'ira*, 1967)- en la entrevista que nos concedió en la referida serie *Érase una vez en Europa*, la entraña del Oeste mediterráneo estriba en reflejar que toda índole de existencias aletargadas y hasta deprimidas renace con positivo ímpetu a causa de la negativa violencia.

Por consiguiente, la acre filosofía del *spaghetti-western* estriba en que la violencia comporta vitalidad, la muerte (re)anima. Seguimos cerca, en cierto modo, de Friedrich Nietzsche y su polémica tesis *"el hombre ha nacido para la guerra y la mujer para reposo del guerrero. El resto es locura"*.

En definitiva, el *spaghetti-western* dibuja una convulsa visión de un género/una época, por extensión de la vida, fundamentada en una disposición dramática que aparta cualquier atisbo de raciocinio, el contraste de pareceres, la tolerancia: hombres carismáticos, lacónicos, independientes y viriles dirimen violenta y radicalmente unos conflictos salvajes, sin otro objetivo último que la necesidad de satisfacer una insaciable sed de afirmación personal. Cabría hablar, acaso, de esperpento, mas en la noble y apasionante acepción original, acuñada por nuestro gran Valle-Inclán: *"Un sentido trágico reflejado mediante una estética sistemáticamente deformada"*.

Por cierto, en **Il grande silenzio** (1968), de Sergio Corbucci -film que alucinó, y fracasó en taquilla, por su disposición de que el héroe fuera acribillado por el villano, infringiendo el epíteto mitológico del indestructible protagonista del *spaghetti-western*- un despiadado Klaus Kinski escupe: *"La única ley es la del más fuerte"*. Y el título original de **Oro maldito** es *Si estás vivo, dispara*. Más revelador, y fulminante, imposible.

De fuera adentro

Aparte de las directrices fijadas por Leone e independientemente de la personalidad de otros cineastas relevantes, el *spaghetti-western* se nutrió de heteróclitos fenómenos coetáneos, en virtud de una estimulante y desprejuiciada capacidad de impregnación. Por ejemplo, se advierte el mayor o menor eco de relevantes eventos político-sociales (las revueltas

estudiantiles de 1968, ciertas acciones revolucionarias en Latinoamérica, la guerra de Vietnam) en la variante anarco-comunista del género, cuyas historias transcurren en un México tanto literal cuanto alegórico y que bien puede emblematizar el gran actor cubano Tomás Milian. A propósito, la práctica totalidad de los cineastas italianos que lideraron el *spaghetti-western* eran (y siguen siendo, en el caso de los vivos) de ideología izquierdista, así como los intérpretes, músicos... Y esto significa una cualidad fundamental, no una circunstancia accesoria. No por azar, el productor cardinal del género, Alberto Grimaldi, al mismo tiempo que producía a Leone, Corbucci, Sollima, etc., hacía lo mismo con los cineastas de "arte y ensayo" emblemáticos de la izquierda italiana, léase Bernardo Bertolucci, Pier Paolo Pasolini y Gillo Pontecorvo. Y hablando de Pontecorvo, una de sus películas más célebres, **Queimada** (*Queimada*, 1969), en puridad -y aunque nadie quisiera decirlo, o reconocerlo, en su momento- no es más que una variante de los coetáneos *spaghetti-westerns* revolucionarios, dado que comparten, no ya a Grimaldi como productor, sino al guionista principal, Franco Solinas.

Por lo demás, las influencias artísticas ajenas al Oeste consisten en la incorporación de elementos de géneros lejanos, en cabeza el *horror* y el *giallo*, por lo común a cargo de cineastas no especialmente interesados en el *western*, digamos Giorgio Ferroni, Sergio Martino y, en especial, Antonio Margheriti, de quien hoy justificadamente constituye una *cult movie* su **Y Dios dijo a Caín** (*E Dio disse a Caino*, 1969), con un protagonismo absoluto de Klaus Kinski y una cualidad de *orrore all'italiana* determinando de forma inquietante y nocturna un prototípico argumento de venganza; no en vano, el título alemán es "El diablo vengador".

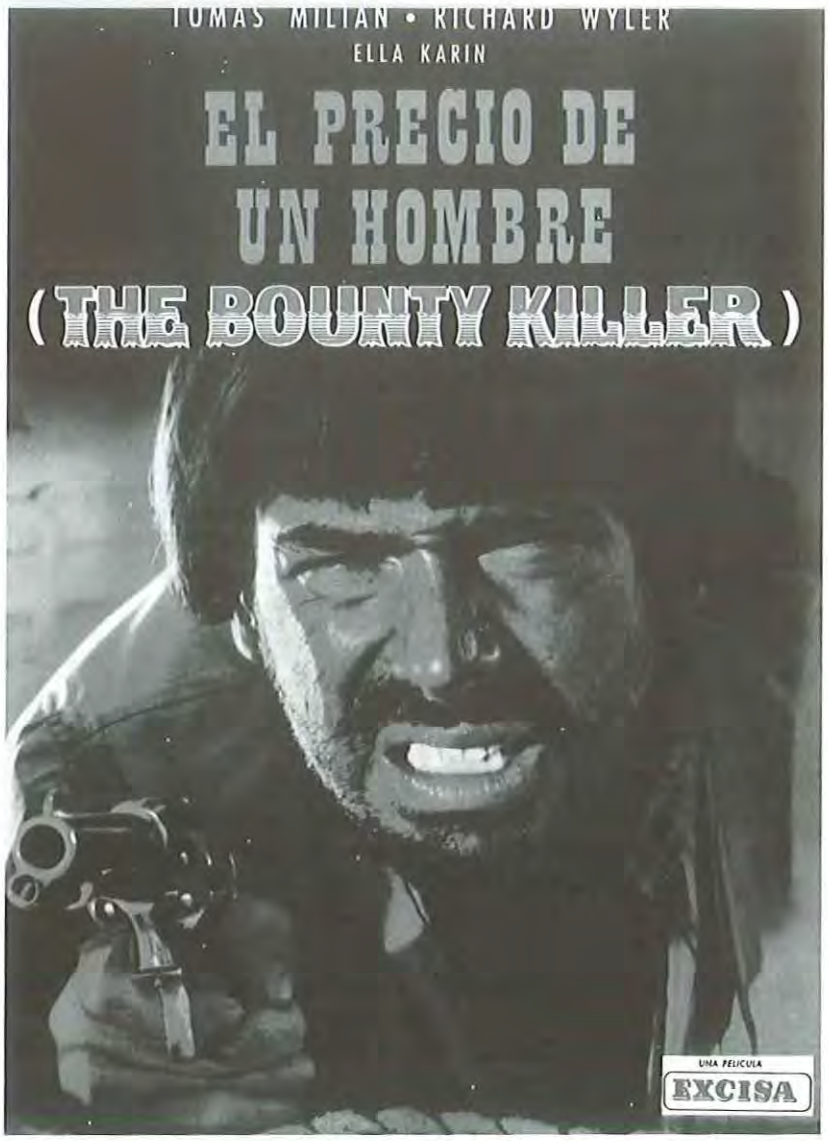
Esta generosa permeabilidad interna, en suma, ultima la idiosincrasia del *spaghetti-western*, al desvelar su diferencia básica respecto al referente de Hollywood: el *western* americano es homogéneo, porque refleja la configuración de una nación/mentalidad específica; en cambio, el *western* mediterráneo es heterogéneo, pues aglutina elementos de culturas muy diversas.

Insólito esplendor

Los años dorados del *spaghetti-western* comprenden desde 1965 a 1970. Dentro de ellos, cientos de películas (de la superproducción al subproducto, pasando por la parodia y la autoparodia) indignaron al crítico purista y alegraron a la industria en sus tres sectores (producción, distribución, exhibición). Después, el género derivó, mejor dicho degeneró, a una decadencia grotesca, carente hasta de entidad cinematográfica, dado que las obras ya parecían más bien una informe mixtura de bolsilibro y tebeúcho, cuya falta de autoestima empezaba en los propios títulos, por lo corriente inenarrables.

Generalmente, el trazado visual (escenografía, vestuario, etc.) del *spaghetti-western* combina la voluntad de realismo con pinceladas pintorescas y toques fantasiosos, por lo cual muchas veces emana un cierto sabor a cómic... que raudamente fue incorporado por este medio expresivo. Al respecto, debe consultarse la impresio-

nante información *fumettistica* aportada por los dos tomos de *Western all'italiana*. Por otra parte, el estilo suele compaginar la brusquedad con el manierismo, la dilatación con las elipsis, los primeros planos con las panorámicas en el vacío, la épica con la picaresca..., sin miedo de ningún tipo a la discordancia. La técnica aplicada, lógicamente, plasma estos principios, afectada por la entonces mundial prodigalidad del objetivo *zoom*, en cuanto a la planificación, y, respecto a la composición, por las particularidades de un nuevo tipo de formato anamórfico, el "2P", al cual se acogieron casi todas las películas por razones económicas. Asimismo, la banda sonora adquiere un rango coprotagonista, siempre a partir del complejo y brillante concepto obtenido por Ennio Morricone bajo los dictados de Sergio Leone; tanto es así que la ubérrima valoración de la música en el *spaghetti-western* abre un irrefutable punto y aparte en la historia de la banda sonora cinematográfica, desbordando, semántica y artísticamente, los límites particulares del género para establecer un antes y un después de tipo general.



Respecto a cineastas, sobresalieron los italianos, al replegarse el pionero español Joaquín Romero Marchent, bien a cometidos de coproductor, bien a cultivar otros géneros, tras el *boom* de Sergio Leone. En cierto modo, o sea como cineasta español especializado, Joaquín Romero Marchent fue relevado por su propio hermano, Rafael, y por Juan Bosch, autor, por cierto, de uno de los mejores *thrillers* nacionales, **A sangre fría** (1959).

El precio de un hombre

En este sentido, Leone aparte, destacan el enfoque a la par cruento e irónico de Sergio Corbucci, la gravedad y el prurito psicológico de Tonino Valerii, el brío revolucionario de Sergio Sollima, la sana ironía de Duccio Tessari, la apuesta por la acción de Enzo G. Castellari... así como Giulio Petroni y Franco Giraldi y el prematuramente finado Giuseppe Colizzi, artífice del dúo Terence Hill-Bud Spencer. También cuentan puntuales y loables contribuciones de cineastas que, al contrario de los anteriores, no se especializaron (Giorgio Capitani, Giulio Questi, Antonio Margheriti, etc.). Y debe destacarse el muy interesante **El precio de un hombre/The Bounty Killer** (1966), de nuestro Eugenio Martín, producido por parte española por José G. Maesso, el pionero del *western* en Almería, y debut en el género del mentado Tomás Milian, desde entonces uno de sus iconos. En cuanto a guionistas, despuntan Luciano Vincenzoni, Sergio Donati, Adriano Bolzoni, Re-

nato Izzo, Ernesto Gastaldi y, sobre todo, Fernando Di Leo, quien, sumando los firmados y no firmados, ronda el número de treinta *westerns* escritos, incluyendo, entre los segundos, los dos primeros de Leone.

Además de Tomás Milian, si de actores hablamos, están particularmente asociados al *spaghetti-western* tanto varios americanos importados por Leone (Clint Eastwood, Lee Van Cleef, Eli Wallach) o por otros cineastas (Richard Harrison, Craig Hill) como muchos europeos; fuera de España, sobre todo Giuliano Gemma, Franco Nero, Klaus Kinski, Gian María Volonté, Gianni Garko, Anthony Steffen, Terence Hill, Bud Spencer, William Berger, George Hilton, Peter Lee Lawrence y Robert Wood, amén de numerosos secundarios (Mario Brega, Nello Pazzafini, Federico Boido/Rick Boyd, Luciano Rossi, Benito Stefanelli, Luigi Pistilli, Furio Meniconi, etc.). En España, con entidad coprotagonista, despuntan Fernando Sancho, Eduardo Fajardo y ocasionalmente José Bódalo y Fernando Rey; en papeles de reparto, rozan la ubicuidad Aldo Sambrell, José Manuel Martín, Luis Induni, Frank Braña, Luis Barboo, Tito García, Ricardo Palacios, Cris Huerta...

Almería, con su sobrecogedora geología de bellas propiedades telúricas (las formas, los tonos, la luz, el hálito) representa el espacio por definición del género, pero también contribuyeron otras localizaciones españolas (sobre todo La Pedriza y Colmenar Viejo, al norte de Madrid) e italianas (Manziana, cerca de Roma). Aquí radica, por cierto, otra diferencia notable con el Oeste *made in Hollywood*; en los *westerns* americanos predominan los paisajes majestuosos, y los colores básicos son el azul del firmamento y de los ríos y el verde de la hierba. Por el contrario, el *spaghetti-western* enfatiza los lugares que expresan aspereza, sequedad, desolación, hostilidad, recalcando la tonalidad marrón de la tierra yerma y polvorienta.

Por último, procede agregar que Federico Fellini comentó el fenómeno dentro de su genial mediometraje "Toby Dammit", perteneciente a la película colectiva **Historias extraordinarias** (*Tre passi nel delirio*, 1968). Fantasmagórico y satírico a la par, del todo hipnótico, "Toby Dammit" incluye un momento en que el inglés actor protagonista (inmejorable Terence Stamp), llegado a Roma para interpretar un *western*, conoce en una fiesta a quien será su *controfigura*, al cual encarna el antedicho y avezado Federico Boido, quien desbordante de entusiasmo comenta *"¡He doblado también a Tomás Milian!"*. Extraordinario "Toby Dammit".

Durante y después

Industrialmente, el fenómeno *spaghetti-western*, tanto intrínsecamente como atendiendo a sus múltiples repercusiones, continúa sin batirse en el cine europeo. Es más, el *spaghetti-western* supone el primer, único y verdadero esfuerzo que jamás ha hecho la industria fílmica continental para colaborar entre varias naciones con el fin de combatir el cine de Hollywood sin timidez estética ni prepotencia cultural. Enseñando a los espectadores de todo el mundo que los géneros son universales y sin suscribir ninguna directriz político-administrativa.

En contra, puede replicarse que el *spaghetti-western* fue sustentado por una reglamentación especialmente favorable al sistema de coproducción. Bien. ¿Pero que movimiento cinematográfico no se ha beneficiado de una coyuntura propicia? ¿O acaso Ken Loach no filma una película tras otra gracias a las múltiples ventajas, también crematísticas, de la actual gerencia cinematográfica "europea"? Entre paréntesis, los *westerns* de Leone me parecen infinitamente mejores, y más progresistas, que las naderías de Loach.

Por lo demás, artísticamente el *spaghetti-western* no sólo soporta de maravilla el paso del tiempo (¿añadimos que ha mejorado?) sino que además, desde principios de los años 70, está calando hondo en toda clase de cineastas, de los mejores a los peores, dentro y fuera del género del Oeste.

El primer lugar, naturalmente, lo ocupa el caso superlativo de Clint Eastwood, que se ha remitido al modelo europeo en la totalidad de sus contribuciones al género... y no sólo al género; porque, sin ir más lejos, **Harry, el sucio** (*Dirty Harry*, 1971), de Don Siegel, algo encierra de *poliziottesco*. Asimismo, el *spaghetti-western*, y en particular Sergio Leone, aparte de sus hondas influencias en el propio *western* americano de los últimos treinta años, así como en el mexicano y el de otros países en principio impensables, léase Rumania y Japón, está presente en muchas obras de sobresalientes cineastas americanos de los últimos decenios: Martin Scorsese, Philip Kaufman, Francis Ford Coppola, Brian de Palma, Michael Cimino, John Milius, Quentin Tarantino, Sam Raimi, el hongkonés John Woo, el mexicano Robert Rodríguez... Ahora bien, el gran John Carpenter requiere una mención especial, pues su díptico **1997: Rescate en Nueva York** (*Escape from New York*, 1981) y **2013: Rescate en L. A.** (*Escape from L. A.*, 1996) remodela el universo y la tipología del *spaghetti-western* en una sugestiva clave de cómic futurista, empezando por el protagonismo de una especie de "Hombre sin Nombre" en la estela del Clint Eastwood de Leone, Plissken El Serpiente (Kurt Russell, en la segunda parte además coproductor y coguionista), sin olvidar que la primera cuenta con personajes secundarios a cargo de nada menos que un otoñal Lee Van Cleef y una suerte

de trasunto de Klaus Kinski, encarnado por Frank Doubleday, inolvidable *warrior* silente en uno de los primeros y mejores filmes del autor, **Asalto en la comisaría del distrito 13** (*Assault on Precint 13*, 1976).

Bodrios del *mainstream* aparte -alguno caro, léase **El último hombre** (*The Last Man Standing*, 1996), de Walter Hill- la influencia del *spaghetti-western* también se advierte en películas más o menos "de autor", tan variadas como **Antonio das Mortes** (*O dragao da Maldade contro o santo guerreiro*, 1968), de Glauber Rocha; **El topo** (1970), de Alejandro Jodorowsky; **Actas de Marusia** (1976), de Miguel Littin, y nada casualmente con Gian Maria Volonté; **Directos al infierno** (*Straight to Hell*, 1986), de Alex Cox, íntegramente filmada en Almería; y el hipnótico y mortuorio **Dead Man** (*Dead Man*, 1995), de Jim Jarmusch, que incluye una cita literal a **Mi nombre es Ninguno** (*Il mio nome e Nessuno*, 1973), de Tonino Valerii. Por demencial que suene, debe hablarse también de Werner Herzog, dado que ofreció el rol de **Fitzcarraldo** (*Fitzcarraldo*, 1982) a Jason Robards antes que a Klaus Kinski, y con aquél empezó a rodarse el film, bajo la cinéfila intención de emparejar nuevamente al inolvidable actor americano con Claudia Cardinale, en homenaje a **Hasta que llegó su hora** (*C'era una volta il West*, 1968), de Sergio Leone. Siguiendo con Herzog, **Cobra Verde** (*Cobra Verde*, 1987) -aparte de unos planos en la primera parte que rinden un bellísimo homenaje a la imagen de Kinski en el *western* mediterráneo, si bien esto puede ser una impresión personal mía- cuenta con Benito Stefanelli en una doble función de actor secundario y "maestro de armas", cargos que éste siempre desempeñó en las películas de Sergio Leone y Tonino Valerii.

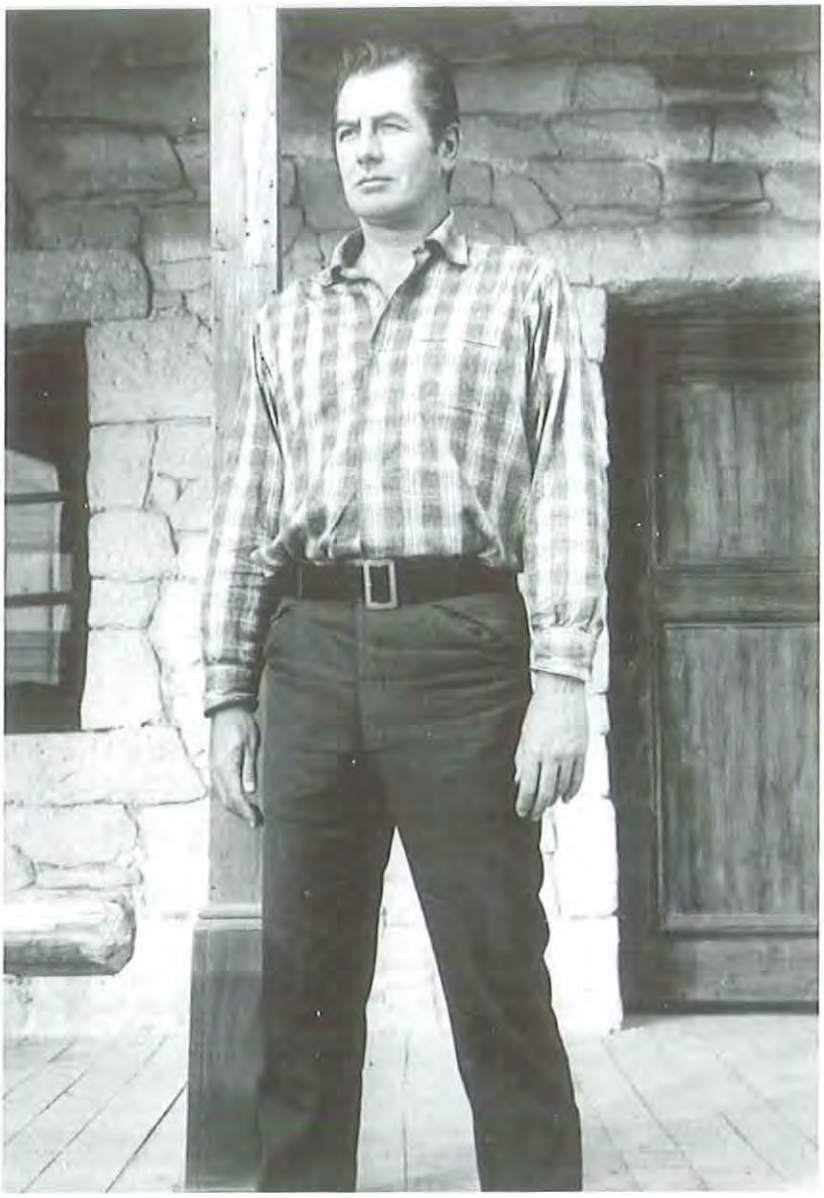
De los años 60 a la eternidad

La revalorización crítica del *spaghetti-western* ha conocido un fuerte punto de inflexión gracias al festival italiano Udine Incontri Cinema, cuando consagró al género de modo monográfico su undécima edición, en abril de 1997. Repleto de aciertos, desde apartar a Leone de la programación, pues con toda justicia ya está "más allá del bien y del mal", hasta proyectar películas mudas, amén de reunir a los diversos y abundantes invitados (productores, directores, actores, críticos) en debates de cara al público, Udine Incontri Cinema además publicó dos admirables ediciones, que en apenas un año se agotaron rauda y significativamente.

Poco después, a todo esto, España e Italia dedicaron calles a Leone; concretamente en los años 2000, en Almería, 2001, en Torella dei Lombardi (donde nació su padre, Vincenzo), y 2002, en su propia Roma natal.

Por mi parte, yo que crecí viendo semanalmente *spaghetti-westerns* y veinticinco años después tuve la inmensa fortuna de participar en la susodicha edición del Udine Incontri Cinema, cierro repitiendo el título de una de las dos publicaciones, original de Lorenzo Codelli: *¡Resurge, Ringo, y mátalos a todos!*

1997: Rescate en Nueva York



Tierra brutal

Hasta que llegó Leone

Oro har pentsatzen denaren kontra, Europako westerna Amerikakoa bezain zaharra da. XIX. mendearen bukaeratik 1964an ***Per un pugno di dollari*** *filmak izan zuen arrakastara arte, Frantzia, Italia, Alemania, Britainia Handia eta Espainiak oparotasunez eta sarritan emaitza bikainak lortuz landu zuten genero hau.*

Carlos Aguilar/Lorenzo Codelli

Por lo común, se identifica el *western* europeo con el furor hispano-italiano del género durante la segunda mitad de los años 60, ese fenómeno artístico-industrial que por doquier fue sarcásticamente denominado *spaghetti-western*. Puede entenderse tal consideración, ya que el enorme y muy significativo éxito de **Por un puñado de dólares/Per un pugno di dollari** (1964), de Sergio Leone, introdujo una manera nueva y particular de tratar el género, tan sumamente bien recibida a escala popular que desfasó por completo el enfoque previo del *western*, fuera de donde fuera. Originando automáticamente el *spaghetti-western*, con todo lo que comportó en las cinematografías española e italiana.

Sin embargo, abordando la materia con el debido rigor historiográfico y de manera panorámica, se advierte la existencia de un error doble. Es decir, Italia y España no son los únicos países continentales que han cultivado el *western*, por una parte, y, por otra, el *western* europeo nace mucho antes de la espectacular revelación de Leone, o sea del *spaghetti-western*; es más, Europa produce películas del género desde la misma época que Estados Unidos, los mismísimos albores del cine mudo.

Situemos correctamente los acontecimientos y las circunstancias, pues. Así, por lo menos, se destierra el triste tópico de que el *western* europeo surge como deformación del americano.

Amanecer silente

En efecto, la estima de la Europa cinematográfica por el *western* es tan antigua como el propio cine, tal como verifican la diversidad de filmes del género producidos durante los años del mudo. En Francia, en Inglaterra, en Alemania, en Italia. Incluso, aunque mínimamente, en España.

Sin embargo, esta producción genérica agoniza con el inicio de los años 30. ¿A qué es debido? Resulta peliagudo aventurar una respuesta taxativa de carácter global, mas existen evidentes razones parciales, más o menos encadenadas. Primero, el duro contraataque industrial efectuado por Hollywood contra las cinematografías extranjeras, tras el inicio del sonoro; después, la consolidación a finales de los años 30 de un magnífico paradigma americano del género, aparentemente imbatible y definitivo, enarbolado por grandes directores e intérpretes especializados, y que además supo evolucionar admirablemente durante dos decenios; por otro lado, los múltiples efectos secundarios de la victoria americana en la Segunda Guerra Mundial, que acaso desaconsejaran a las cinematografías europeas abordar un género localizado en el pasado reciente del país triunfador, un poco por sensatez y un mucho por respeto.

En cualquier caso, el *western* europeo disfrutó el primero de sus períodos de esplendor durante los brillantemente fértiles años del cine mudo. Hasta puede sostenerse que arrastra la misma antigüedad que el americano, pues Eric Le Roy ("Quando gli apache percorrevano gli Champs-Elysées", en *Bianco & Nero*, año LVIII, nº 3) ha demostrado que a su país le corresponde el honor de haber rodado una aproximación significativa a elementos característicos (las costumbres de los indios, la doma del caballo, un sentido concreto del paisaje), mediante ciertas filmaciones de tipo documental efectuadas por Gabriel Veyre, operador de los hermanos Lumière, en México en otoño de 1896; es decir, sólo unos quince meses después de las similares producciones Edison y varios años antes de los primeros auténticos *westerns* americanos, que generalmente se datan en 1903.

Pionera, pues, del *eurowestern*, Francia también lo es respecto a filmar las obras del género en los dos tipos posibles de *location*: o bien parajes nacionales susceptibles de simular plausiblemente el oeste americano (los bosques de Vincennes y de Fontainebleau, la llanura de Nanterre), en producciones de la Pathé como **Indiens et cowboys** (1904), **Les exploits du Buffalo** (1909) y **Cowboys et peaux rouges** (1917), todas de director desconocido; o bien espacios de los propios Estados Unidos, por ejemplo San Antonio, Texas, donde Gaston Méliès, hermano del mítico Georges, rodó no pocos *westerns*, o la mismísima Arizona en la que otro gran pionero del cine nacional, Victorin Jasset, realizó filmes del género para la Eclair.

Asimismo, Francia brinda el primer actor europeo especializado, Jean Hamman, que se acreditaba Joe Hamman, lo cual le convierte, también, en el primer divo del *eurowestern* que americaniza artísticamente su verdadero nombre. Miembro durante algún tiempo del mismísimo circo de Buffalo Bill, y vinculado al género desde 1906, Hamman destacó sobre todo por encarnar un personaje fijo, Arizona Bill (huelga explicar dónde se inspiró para el nombre), en varios filmes rodados en 1912-13 y distribuidos con un gran éxito en los mismísimos Estados Unidos..., como sucederá cincuenta años más tarde con la trilogía de Sergio Leone/Clint Eastwood, en efecto. Hamman brilló especialmente a las órdenes de su director predilecto, Jean Durand, con quien a veces compartió la realización; la obra maestra de las colaboraciones entre ambos es el estupendo **Le railway de la mort** (1912), film de desarrollo trepidante y con un espléndido sentido del paisaje, sin duda una de las primeras obras maestras del *eurowestern*.

Inglaterra se anticipa algunos años a los Estados Unidos en abordar el *western*, mas por medio de filmes paródicos. Esto entraña otra gran sorpresa historiográfica, de lo más sustanciosa y nada fácil de asumir: las parodias europeas del Oeste americano nacen antes que el propio *western* de Hollywood... Los cómicos que abrieron esta modalidad fueron Dan Leno y Herbert Campbell, y el film protagonizado entre ambos es **Burlesque Attack on a Settler's Camp** (1900), de director desconocido y producido por la Warwick Trading Company. Otra película en esta línea surgió al año siguiente, **The Indian Chief and the Seidlitz Power** (1901), de Cecil Hepworth. Abriendo el paso, así, a los *westerns* nacionales en sentido estricto, de los cuales se hicieron cerca de treinta, rodados en diferentes sitios de la propia Inglaterra y entre los cuales destacaron **The Squatter's Daughter** (1906), de Lewin Fitzhamon, y **The Scapegrace** (1913), de Edwin J. Collins; por cierto, de un *western* inglés de esta misma época, **Fate** (1911), de director desconocido, Carlo Gaberscek ("Non solo spaghetti-western", en *Nickelodeon Gazette*, nº 70) sostiene que se rodó en Kinemacolor, lo cual implica que supondría el primer film del género en color, por ende otra innovación inglesa dentro del conjunto mundial del género. A propósito, varios *westerns* británicos posteriores, de los años 20, importaron un actor americano, Charles Hutchinson, para conferir una mayor credibilidad. ¿No irrumpe así otro futuro y bien característico rasgo del *spaghetti-western*?

Alemania, por su parte, también contribuye notablemente. Al calor del éxito literario de Karl May, a la sazón recién fallecido, antes de la Primera Guerra Mundial habían surgido filmes como **Envirude. Die Geschichte eines Abenteureres** (1913), de Stellan Rye,

un cineasta importante en el cine fantástico de entonces, y otros de Alwin Neuss. Pero apenas finalizado el conflicto bélico estalló en la nación una especie de moda *western*, que incluso dio origen a varias productoras especializadas. Principalmente, la Sportfilm, cuyo mayor triunfo fue **Der Schwarze Jack** (1918), de Fred Stranz; la Wild-West-Film-Comp, de la cual arrasó **Die Flammenfahrt des Pacific-Express** (1919), mayormente por las acrobacias de su protagonista y director, Fred Paster-Saterp; y la Chateau-Film, que rodaba sus filmes en las cercanías de Heidelberg, destacando que manaban de un verdadero autor polifacético, Hermann Basler, pues asumía la producción, realización, guión y protagonismo, con éxitos especiales en **Bull Arizona, der Wüstenadler** (1919) y **Das Vermächtis des Prärie** (1921). Con todo, el mayor impacto del *western* alemán mudo proviene de otra productora, Luna-Film, y fue **Lederstrumpf** (1920), de Arthur Wellin, según la célebre novela de James Fenimore Cooper *El último mohicano*, aún intocada por el cine americano; de esta película asombró mayormente la escenografía, así como la intervención de un joven e ignoto Bela Lugosi en el papel de Chingachgook.

Por cierto, tal como subraya Christiane Habich ("Il western in Germania Occidentale", en *Bianco & Nero*, año LVIII, nº 3), entonces surge en Alemania otro ítem del género en los años 60, cual es una denominación sarcástica: a estos filmes se les llamaba *Isar Western* o *Neckar Western*, según se rodaran junto al río Isar o al Neckar...

Italia participó de forma bien relevante, si atendemos a las crónicas de la época y las investigaciones de expertos en el cine mudo nacional, verbigracia Aldo Bernardini y Vittorio Martinelli. De este modo, se sabe que antes de la Primera Guerra Mundial se filmaron en la nación más de diez *westerns*, por parte de las productoras Ambrosio, Savoia Film y Cines. Todos de director desconocido y desaparecidos en la actualidad, en su momento gustaron mucho, por ejemplo **Il bersaglio vivente** (1913) y **Nel vortice del destino** (1913), y alguno llegó a compartir carteleras en los Estados Unidos con los propios americanos y bastantes de los antedichos europeos, notablemente **Sulla via d'oro** (1913), protagonizado por Hesperia. Ahora bien, en los alrededores de Turín se había rodado un poco antes **La vampira indiana** (1913), cuya relevancia histórica no se limita a representar, por tanto, la primera incursión italiana en el género, que no sería poco, si advertimos que el papel titular corre a cargo de la entonces famosísima Bice Valerian, seudónimo de Edvige Valcarenghi, y la realización de su esposo, conocido en la profesión como Roberto Roberti pero nacido Vincenzo Leone... Nueva sorpresa, pues: el genuino pionero del *western* italiano no es Sergio Leone, en los años 60, sino su padre, en los 10.

Finalizada la *grande guerra*, la producción italiana recupera el género, con otra buena quincena de filmes, entre los cuales despuntaron, seriales aparte, **Le vittime dell'oro** (1920), de Giannetto Casaleggio, y **Atlas** (1921), dirigido y protagonizado por Mario Guaita, en una especie de mixtura, y no la única, entre *western* y *peplum*, un género éste, a propósito, a la sazón también en boga, y no específico del cine italiano de los años 50/60, como a menudo se piensa equivocadamente, al igual que, precisamente, del *eurowestern*.

Finalmente, España está representada en el *western* mudo con un solo film, **Lilian** (1921), de Juan Pallejá. Con todo, es destacable porque también introduce una picardía muy socorrida decenios después, dado que, en mayor medida que los filmes franceses antes indicados, recurrió a los seudónimos anglosajones de forma sistemática, para todos los técnicos e intérpretes, presentándose así como si fuera un estreno americano... Al igual que hará en su momento **Por un puñado de dólares**.

Entreacto

Repetimos que tras la llegada del cine sonoro la producción *western* decae por completo en Europa. De hecho, durante los años 30-40 únicamente Alemania contribuye al género, para compensar en la apetencia de los espectadores nacionales la drástica rebaja en la importación de películas americanas, lógicamente también *westerns*, ordenada por el gobierno nacionalsocialista; en este sentido pueden destacarse, aun no siendo *westerns* en puridad, la emocionante **Canitoga** (*Wasser für Canitoga*, 1939), de Herbert Selpin, que transcurre en Canadá, y **Gold in New Frisco** (1939), de Paul Verhoeven (nada que ver con el homónimo y sobrevalorado director holandés), que sucede en Alaska. En cambio, constituye un *western* purísimo **El emperador de California** (*Der Kaiser von Kalifornien*, 1936), dirigido e interpretado por Luis Trenker según el caso real del suizo Johann August Sutter, quien logró levantar en California una ciudad independiente gracias a su suerte con la "fiebre del oro"; aún hoy el único *western* alemán filmado en los Estados Unidos, al principio con el beneplácito de las jerarquías nazis en el poder, coincidió con una recreación americana del mismo suceso -**Oro en el Pacífico** (*Sutter's Gold*, 1936), de James Cruze- y, pese a sus ingenuidades y limitaciones, brilla por su, citando de nuevo a Carlo Gaberscek, *"exasperada representación de la naturaleza"*.

La rubia y el sheriff

Por lo demás -salvo alguna excepción como la italiana **Una signora dell'Ovest** (1942), no por casualidad realizada por un cineasta alemán bajo el fascismo, Carl Koch-, durante estas décadas Europa cultiva el *western* en pequeñas dosis y bajo un enfoque paródico.

España, sin ir más lejos, por medio de dos filmes ignotos, **Oro vil** (1941), de Eduardo García Maroto, y **El sobrino de don Buffalo Bill** (1944), de Ramón Barreiro, donde la voluntad sarcástica acaso naciera en señal de desprecio hacia una nación, la estadounidense simbolizada en el *western*, abiertamente hostil a la recién nacida España bajo la tiranía del general Franco. En el decenio siguiente, Eduardo García Maroto insistió en su visión burlesca del género en un film de episodios, **Tres eran tres** (1953), uno de los cuales parodiaba nuevamente el *western*. Asimismo, el clásico de nuestro cine **Bienvenido, mister Marshall** (1952), de Luis G. Berlanga, retomó esta opción puntualmente, para la secuencia onírica donde el protagonista participa en una acción heroica en un *saloon*, quizá como idea del comediógrafo Miguel Mihura, uno de los guionistas, de abierta adherencia al franquismo.

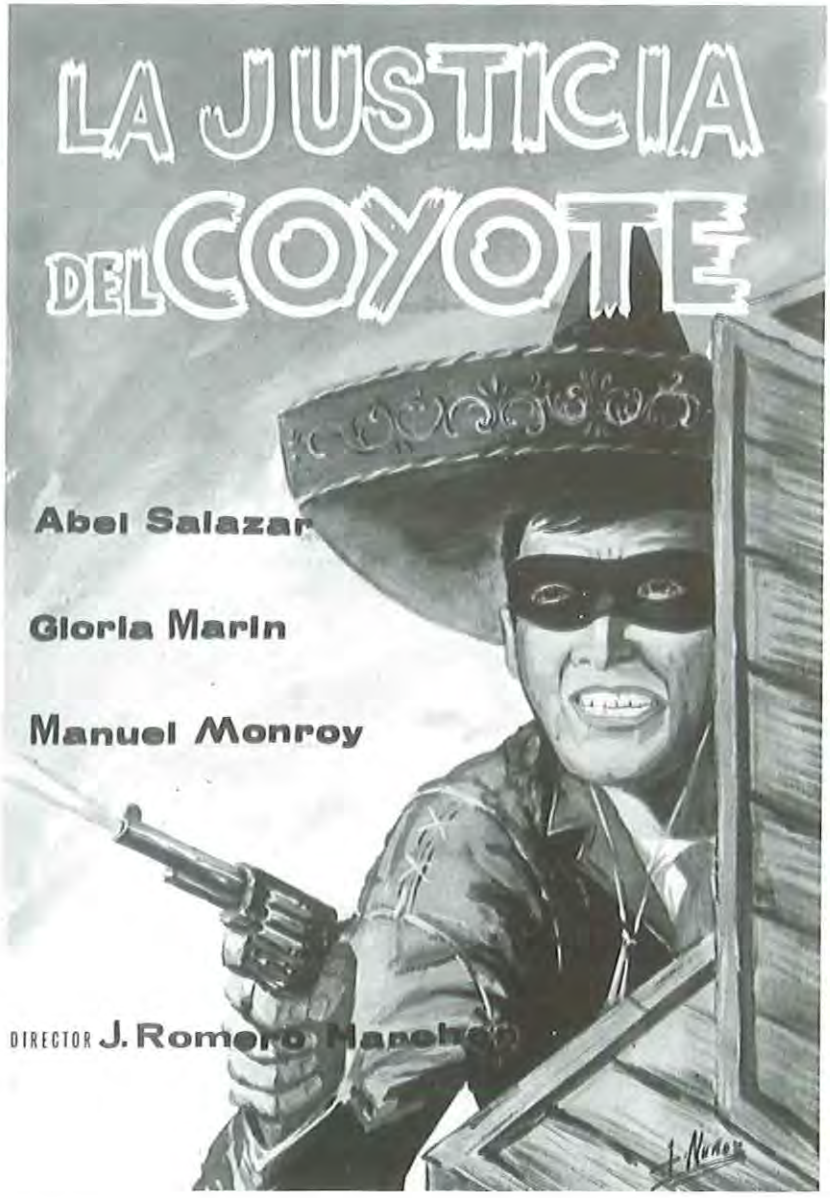
Desde sus particulares prismas, se añaden a la burla del género las italianas **Il fanciullo del West** (1943), de Giorgio Ferroni, y **Il bandolero stanco** (1952), de Fernando Cerchio, abriendo una vía que prosperará a finales de los años 50 para el lucimiento de humoristas como Raimondo Vianello y Walter Chiari; las francesas **Fernand Cow Boy** (1956), de Guy Lefranc, y **Dynamite Jack** (1959), de Jean Bastia; y las británicas **The Frozen Limits** (1939), de Marcel Varnel, para el lucimiento de los Crazy Gang, una especie de Marx Brothers ingleses, y **La rubia y el sheriff** (*The Sheriff of the Fracturew Law*, 1958), dirigida por nada menos que Raoul Walsh, un cineasta con entidad propia en el mismísimo *western* americano.

Empero, a mediados de los años 50/primeros 60 cambia la naturaleza del *western* europeo. Anomalías aparte -léase el inclasificable film inglés **El demonio, la carne y el perdón** (*The Singer, not the Song*, 1960), de Roy Ward Baker-, la obra de dos novelistas, el español José Mallorquí y el alemán Karl May, por motivo de un éxito de ventas que trascendía las respectivas naciones en todas las lenguas del globo, materializa una atención cinematográfica sin la cual tal vez no hubiera existido el *spaghetti-western*.

El demonio, la carne y el perdón

Del papel al celuloide

Hijo de la pluma increíblemente prolífica de José Mallorquí, el Coyote constituye un personaje de todo punto singular en la narrativa española, y además representa la obra maestra del *pulp* peninsular, así como su creación emblemática en el mundo entero. Verdadero fenómeno de masas en la España de los años 40-50, nada desdeñable en su conjunto y hasta meritorio en muchos aspectos parciales (diseño de personajes, sentido del diálogo, ambientación), verifica su enorme incidencia sociológica el hecho de que raudamente ex-



tendiera su naturaleza literaria hacia otros y múltiples ámbitos (el cómic, el teatro, la radio, la canción), dentro de una popularidad, clubes de fans incluidos, que hasta suscitó un vasto, como diríamos ahora, *merchandising*.

Por su parte, las novelas que el también prolífico Karl May escribió del Oeste, dentro de una pluralidad de géneros abordados inferior a la de su colega Mallorquí, posiblemente no signifiquen tanto, y tan entrañable, para el lector medio alemán como supuso el Coyote para todo tipo de españoles, insisto en que todo tipo, angustiados por una posguerra feroz. Empero, estos libros poseen una categoría de hito especial en la cultura popular germana, simbolizada en la identidad de los dos heroicos protagonistas, el indio Winnetou y el blanco Old Shatterhand.

Ahora bien, el parangón entre Mallorquí y May estriba en un significado más hondo que la circunstancia de compartir el podio de figuras sobresalientes del *western* literario dentro de sus respectivos países y a escala mundial. La hermandad última entre ambos consiste en que abordaron el género desde una purísima conciencia nacional(ista), de forma que los lectores patrios, a la par que disfrutaban con la esencia del *western*, corroboraban su identidad española o alemana, según el caso. Mallorquí, encima, contaba con una baza más: el hecho de que las zonas idiosincrásicas del *western*, California y Texas, antes habían pertenecido a México... y México a España. Por lo tanto, nada subrepticiamente, las novelas del Coyote reivindicaban un irrefutable derecho histórico de España al *western*.

En suma, el hecho de que los lectores españoles y alemanes se reconocieran como tales leyendo los *westerns* de Mallorquí y May no hace sino dar la razón a Sergio Leone cuando afirmaba con muy buen juicio: *"La dimensión última del* western *no pertenece a los americanos sino a todo el mundo. El* western *es una fábula universal, filtrada por la cultura de cada uno"*.

Intermedio

Curiosamente, las novelas de Winnetou-Old Shatterhand y las del Coyote también comparten la frustración de que abortaron en sus primeros intentos de adaptación cinematográfica. Las primeras, durante la euforia del *western* alemán durante los años del mudo; las segundas, a lo largo de los primeros años 50, si bien en este caso siempre era el mismo proyecto, cuyo tratamiento, rebotando de mano en mano con las consiguientes modificaciones, acabó interesando al productor Eduardo Manzanos, que procedió a plasmarlo como díptico, conchabado con un colega mexicano, Gonzalo Elvira.

Surgen así, con **El Coyote** (1955) y **La justicia del Coyote** (1955), los primeros *westerns* ibéricos del sonoro, desde la intención de reflejar el original literario de Mallorquí, cara a España, y el propósito de confundirse con la oleada de *westerns* protagonizados por toda índole de enmascarados, dentro de México. Más bien insatisfactorios por culpa de su pobreza, en todos los sentidos, aun con múltiples aciertos parciales, sobre todo el primero, empero ambos inculcaron en su director, Joaquín Romero Marchent (relevando al mexicano Fernando Soler, que por razones personales volvió a su país poco después de empezar el rodaje) una disponibilidad hacia el *western* gracias a la cual años más tarde este entonces

joven e impetuoso cineasta madrileño se especializará en el género.

El fin de la década de los 50, empero, acarrea varios acontecimientos relevantes en nuestra historia.

En lo referente al *western*, Estados Unidos ha comenzado a reducir su producción por múltiples factores: desde la venerable edad que empezaban a alcanzar los grandes maestros y el propio desgaste del género, hasta una serie de cambios en la industria, a causa de los cuales este tipo de filmes comienza a resultar peligrosamente caro, amén de la competencia que representaba ya la televisión, con tantas series al respecto de orientación familiar. En cuanto al cine español, el asentamiento a finales de los años 50 del megalómano productor americano Samuel Bronston, dispuesto a brindar una superproducción tras otra, había creado rápidamente en el país una infraestructura humana y técnica favorable al cine de género ("especialistas", decoradores, maestros de armas, etc.).

Dado que la popularidad del *western* en absoluto decaía en Europa, interesaba suplir las carencias cuantitativas americanas con unos productos más o menos sucedáneos, que ahora ya sí que podía facturar desde España una industria en *impasse* a la par que estimulada por las múltiples ventajas representadas por Bronston y sus aparatosos planes de producción.

Al socaire de estos factores, Eduardo Manzanos y Joaquín Romero Marchent recalientan la idea del Coyote, implicando a Italia y fijando definitivamente la base del inminente *spaghetti-western*. Acto seguido, el antedicho declive del *western* americano posibilita, igualmente, que, en Alemania, Winnetou y Old Shatterhand puedan personarse por fin en las pantallas. En cambio, Inglaterra y Francia, pese a su tradición al respecto, por el momento únicamente comulgan en calidad de coproductores minoritarios.

Entre enmascarados hispanoitalianos y apaches germanoyugoslavos

Sin embargo, en vez de retomar el Coyote propiamente dicho, Romero Marchent y Manzanos se remontan al personaje que inspiró a Mallorquí, el Zorro, creación de Johnson McCulley. Del mismo modo, en lugar de un coproductor mexicano oficioso intervienen coproductores europeos igualmente en la sombra. Por parte italiana, Alberto Grimaldi, que debutaba así en el ramo, y por parte francesa Marius Lesoeur (ya con cierta experiencia en participar oscuramente en el cine español, sobre todo con el, a su manera, mítico Ignacio F. Iquino), aportado por nada menos que Jesús Franco, guionista del film junto al propio Mallorquí, al igual que lo fue del díptico sobre el Coyote, y cuyos primeros largometrajes como director, apenas finalizados, nadie quería distribuir. El film se titula **La venganza del Zorro**, y estamos en 1961.

Bien recibida por todas partes, pese a su modestia, esta película origina un rápido *sequel*, **Cabalgando hacia la muerte/L'ombra di Zorro** (1962), donde los mismos responsables de la anterior vuelven a unir esfuerzos. Rodadas ambas en los alrededores de Madrid, empero coinciden en su distribución con **Tierra brutal/The**

Savage Guns (1962), de Michael Carreras, una imprevista coproducción entre Estados Unidos y la española Tecisa, regentada por José G. Maesso, que introduce para el *western*, europeo o no, nada menos que el paisaje de Almería, pronto recurrente, incluso emblemático, dentro de la visión mediterránea del género. Entre paréntesis, si los amantes del cine fantástico han identificado a Carreras como uno de los responsables de la justamente mítica Hammer Films, procede añadir que el primer tratamiento de **Tierra brutal** fue escrito por el guionista cardinal de la llamada *House of Horror*, Jimmy Sangster.

La cinematografía hispano-italiana contrae, de este modo, la fiebre del *western*.

Así, la cooperativa regentada por Manzanos, Copercines, construye todo un poblado *western*, en el madrileño Hoyo de Manzanares, para rodar allí las nuevas producciones propias y alquilarlo a las ajenas. Decorado por el tándem de escenógrafos compuesto a la sazón por José Luis Galicia (cuñado de Manzanos, a todo esto) y Jaime Pérez Cubero, con el nombre de Golden City este poblado inmediatamente acoge numerosos rodajes, por ejemplo la parodia **El sheriff terrible/Due contro tutti** (1962), de Antonio Momplet, un nuevo film de Joaquín Romero Marchent según Mallorquí como es **Tres hombres buenos/I tre implacabili** (1963), **Brandy/Cavalca e uccidi** (1963), de José Luis Borau, y **El vengador de California/Il segno del Coyote** (1963), de Mario Caiano, estos tres con la misma triada financiera Manzanos-Grimaldi-Lesoeur, y el último retomando el personaje del Coyote.

Por su lado, José G. Maesso insiste con más coproducciones, ora con Estados Unidos, **Los pistoleros de Casa Grande/The Gunfighters of Casa Grande** (1963), de Roy Rowland (sobre un guión de Borden Chase, que había escrito para Anthony Mann, por ejemplo), ora con Italia, **Gringo/Duello nel Texas** (1963), de Ricardo Blasco, segundo *western* rodado en Almería, primero protagonizado por un actor que luego será típico, Richard Harrison, y primero igualmente con banda sonora del músico por antonomasia del género, el genial Ennio Morricone.

Actores americanos más o menos jóvenes y apuestos, unas veces traídos expresamente y otras instalados en Madrid al calor de la infiltración americana en el cine español representada por el caso Bronston, protagonizan generalmente estas películas (Edmund Purdom, Jack Taylor, Alex Nicol, Geoffrey Horne, Frank Latimore, el citado Richard Harrison), prorrogando esa idea de aparentar así más autenticidad que, recuérdese, arranca del *western* mudo. Actrices lustrosas asumen los roles femeninos (Diana Lorys, María Silva, Maite Blasco, Mercedes Alonso, María

Los pistoleros de Casa Grande

Granada, Silvia Solar y la propia esposa de Manzanos, la ex-*bailaora* María Luz Galicia). Y no pocos actores españoles, físicamente adecuados, empiezan a especializarse: Fernando Sancho, que supondrá el mexicano por antonomasia del *eurowestern*, José Manuel Martín, Luis Induni, Álvaro de Luna, George Martin, Frank Braña, Aldo Sambrell... Mientras, el público se recupera de contemplar a la folklórica Paquita Rico, obcecada en su proverbial acento sevillano, encarnando una mexicana en **Tierra brutal**.

Después de Mario Caiano, mediante su segunda contribución **Las pistolas no discuten/Le pistole no discutono** (1964), que supone igualmente la segunda música *western* de Ennio Morricone, nuevos directores italianos empiezan a rodar coproducciones del género; por ejemplo, **El héroe del Oeste/Buffalo Bill, l'eroe del Far West** (1964), de Mario Costa, **Los rurales de Texas /I due violenti** (1964), de Primo Zeglio, y la muy estimable **Minnesota Clay** (1964), del pronto especializado Sergio Corbucci, que introduce en el género al admirable Carlo Simi, el escenógrafo y figurinista recurrente de Leone. Al mismo tiempo, una especie de "Bronston del pobre", el productor Sidney Pink, que había destacado relativamente en el género fantástico durante los años 50, al socaire de la moda organiza coproducciones hispanoamericanas, como **El dedo en el gatillo/ Finger of the Trigger** (1964), que dirigió él mismo.

En tal tesitura, para satisfacer una demanda creciente, se construye otro poblado *western* en la sierra madrileña, concretamente en Colmenar Viejo, cerca del Golden City.

Tan bullicioso contexto incluye aportaciones de José María Elorrieta -**El hombre de la diligencia** (1963) y **Fuerte perdido** (1964)-, Ramón Torrado -**Relevo para un pistolero** (1964) y **Los cuatreros** (1964)- y Amando de Ossorio -**La tumba del pistolero** (1963) y **Rebeldes en Canadá** (1964)-, así como una parodia -**Torrejón City** (1962)- de León Klimovsky, con el protagonismo doble de Tony Leblanc; todas ellas, y no pocas películas más, por lo común igual de irrelevantes, se filman en las antedichas localizaciones y poblados del norte de Madrid.

Mientras tanto, Alemania, mediante **El tesoro del lago de la Plata** (*Der schatz im Silbersee*, 1962), de Harald Reinl, inaugura la trayectoria fílmica de Winnetou, prolongada durante el resto de la década merced a su tremendo éxito de público. Rodadas en su práctica integridad en la antigua Yugoslavia, el resultado es apreciable, sobre todo en el aspecto plástico, en las primeras entregas, es decir cuando dirigía Reinl; por desgracia, fastidian las pésimas pinceladas de humor, y pesa el cariz excesivamente tebeístico, en el sentido peyorativo del término, de las historias y personajes, aun tratándose de filmes con orienta-

ción familiar, sin hablar de los actores Lex Barker y Pierre Brice. Por cierto, en unas películas más que otras, flota una homofilia, no por cándida menos palpable, que no podía ser del todo inconsciente por parte de los directores, incluyendo a Reinl, ni de los productores, encabezados por el emprendedor Horst Wendlandt.

Naturalmente, al eco de los intrépidos Winnetou y Old Shatterhand sobrevinieron más *westerns* alemanes... digamos **Los cuatreros del Mississippi** (*Flusspiraten von Mississippi*, 1963), de Jürgen Roland, o **El sheriff implacable** (*Der letzte ritt nach Santa Cruz*, 1964), de Rolf Olsen, rodada en las Canarias y repleta de aciertos parciales, empezando por el colorista, y a veces hasta fetichista, sentido del vestuario.

Sobresaliente Joaquín Romero Marchent

En este hervor, sobresale Joaquín Romero Marchent, y con diferencia. Arraigándose en el género que él había inaugurado en España a mediados de los años 50 y reabierto a principios de los 60, Romero Marchent, mediante **El sabor de la venganza/I tre spietati** (1963) y **Antes llega la muerte/I sette del Texas** (1964), no sólo logra sus mejores obras sino que brinda la cumbre artística del *western* europeo producido entre el inicio del fenómeno, 1960, y **Por un puñado de dólares**. Debut en la producción del propio director, bien que en coproducción con la PEA de Alberto Grimaldi, parcialmente rodadas en Almería y protagonizadas por la gran actriz italiana Gloria Milland (procedente del *peplum*, al igual que el referido Richard Harrison), **El sabor de la venganza** y **Antes llega la muerte** proponen una honesta y penetrante personalización del estilo de *western* a la par físico y psicológico que en el decenio anterior habían cultivado en Estados Unidos cineastas como Henry King o Robert Parrish. Por encima de sus obvios y relativos defectos (intérpretes no siempre solventes, verbosidad), en cualquier caso tan admirables películas exigen que a causa de su condición de puente entre el modelo americano y el replanteamiento de Sergio Leone, Joaquín Romero Marchent sea considerado tanto el primero de los directores modernos del *western* continental cuanto el último de los cultivadores clásicos del género.

Antes llega la muerte

El fin y el inicio

Tal como indicamos al principio, en 1964, amparado en esta efervescencia del *western* europeo, Sergio Leone rueda **Por un puñado de dólares**. A causa de que el presupuesto supera, y mucho, el corriente en los *westerns* que estaban haciéndose en España, los principales productores especializados rehúsan implicarse en el proyecto (el español Eduardo Manzanos, el francés Marius Lesoeur, el americano Sidney Pink). Bien que se arrepentirán...

Producido mayoritariamente por la italiana Jolly Films (regentada por Arrigo Colombo y Giorgio Papi, previa responsable de las mentadas **Gringo** y **Las pistolas no discuten**, que introdujeron a Ennio Morricone en el *western*) y minoritariamente por la alemana Constantin Film y la española Ocean (a cargo de Jaime Comas y embargada por sus incumplimientos económicos, de ahí que Izaro Films adquiriera la paternidad española del film, en pública subasta), **Por un puñado de dólares** se filma en su mayor parte en el Golden City de Hoyo de Manzanares. Copiando la historia, y diversos elementos más, de **Mercenario** (*Yojimbo*, 1961), de Akira Kurosawa, y superando enconadamente toda laya de contratiempos económicos y laborales.

Sin embargo, su estruendoso éxito popular, a partir de un estreno vergonzante con todos los nombres trucados en ampulosos seudónimos anglosajones, marca un punto y aparte en la historia del *western* europeo, del *western* en general, del cine de género, del cine mediterráneo, del Cine.

Todos los *westerns* europeos anteriores, pero lo que se dice todos, habían respetado, en mayor o menor medida, la normativa y los axiomas del referente americano, tanto en el aspecto conceptual y ético como en las determinaciones técnicas y los procedimientos narrativos. Esto puede apreciarse, sin demérito de su elevado interés, incluso en los trabajos más personales y loables; es decir, determinadas obras del cine mudo, **El emperador de California**, las primeras entregas de la serie Winnetou y los mejores filmes de Joaquín Romero Marchent.

Por el contrario, en este su primer *western* Sergio Leone vierte una interpretación del género radicalmente innovadora, en todos y cada uno de los elementos que componen un texto fílmico, con independencia del género. Una interpretación todavía titubeante, por refinar, antes instintiva que reflexiva. Pero que se definirá a la perfección, escrupulosamente pulida, en su siguiente obra, la genial **La muerte tenía un precio/Per qualche dollaro in più** (1965), mayoritariamente producida por ese Alberto Grimaldi que debutó en el ramo colaborando con Eduardo Manzanos y Joaquín Romero Marchent.

Resumiendo, ha irrumpido Sergio Leone. Y gracias al descomunal talento de este joven romano, también acaban de revelarse masivamente quienes desde entonces, respectivamente, representan la mayor estrella del género de acción moderno, Clint Eastwood, y el músico cinematográfico más popular de todos los tiempos, Ennio Morricone.

El *spaghetti-western*, en consecuencia, explota. Cerrando nuestro recorrido y abriendo otro.

Las petroleras

Para mí el oro... para ti el plomo

El western europeo a partir de Leone

***Per un pugno di dollari** filmak izan zuen arrakasta izugarriaren ondorioz, Hoyo de Manzanares (Madril), Esplugues de Llobregat (Bartzelona) eta, batik bat, Almeriako paisaia naturalak ezinbesteko leku bihurtu ziren Europako hainbat eta hainbat* western *filmatzeko, goraldi industriala eta ekonomikoa ezagutu zuen unean. Bertan duzue bere historia.*

Javier G. Romero

Entre el número de *westerns* rodados en Europa en 1964 -año, como veremos, bisagra para el devenir del subgénero en el viejo continente- dos títulos escogidos no precisamente al azar, **Las pistolas no discuten/Le pistole non discutono** (Mario Caiano, 1964) y **Por un puñado de dólares/Per un pugno di dollari** (Sergio Leone, 1964) -ambas coproducciones italo-hispano-alemanas-, marcarían la transición entre la recreación/aplicación más o menos ortodoxa de las claves del *western* americano, y la irrupción de una estética/narrativa iconoclasta inmediatamente asumida, explotada, degradada y ya siempre relacionada con el carácter del hasta entonces conocido en Italia como *maccaroni-western*. El film de Caiano aún presentaba sus respetos a los mitos del *Far West* clásico, enfrentando a dos de sus leyendas -un paternal Pat Garrett (Rod Cameron) contra un siniestro Billy the Kid (Horst Frank)- en un relato mesurado de formas y prolijo en incidencias. Leone, por el contrario, y muy astutamente, imponía una ruptura en el conservador panorama del *eurowestern*, violentando códigos narrativos, estilísticos e incluso morales, mediante una suerte de relectura vanguardista de los iconos legados primero por el cine USA y regurgitados, después, por sus compatriotas latinos. El propio Ennio Morricone, compositor de la música incidental en ambos títulos, expresaba con acierto esa dicotomía: *"La primera vez que Sergio escuchó una banda sonora mía fue en mi casa, y se aburrió soberanamente, comentando cuando finalizó:* 'Nunca podremos trabajar juntos'. (...) *Pertenecía a la película* ***Las pistolas no discuten****, y era una simple imitación del tipo de música de los* westerns *americanos, a lo Dimitri Tiomkin. Era lo que me pidieron y obedecí sin rechistar.* (...) *Pero antes de que pudiera replicar le dije que iba a componer algo verdaderamente personal, que me diera la oportunidad de ofrecerle una música que respondiera de verdad a mis inquietudes"* (1).

El entorno italiano

Durante la década de los 60, Italia ostentó el mayor porcentaje de espectadores del mercado cinematográfico europeo y el segundo de Occidente, tras los hegemónicos Estados Unidos, todo ello a pesar de carecer su industria de una infraestructura, fuentes de financiación y contactos internacionales tan poderosos como los exhibidos por Norteamérica. El engañoso brillo del cine italiano ocultaba en realidad una crisis latente, que ni siquiera el Estado podía neutralizar con sus políticas proteccionistas. De hecho, la industria pervivía gracias a la "huida hacia adelante" emprendida por los productores, entregados al incremento de espectadores mediante el cultivo del denominado cine popular. De esta forma, el cine de género se adueñó imparable de las pantallas europeas durante algo más de una década prolija en *peplums*, seudo-Bonds, filmes bélicos, *mondos* y, por supuesto, *eurowesterns*.

En Italia, el *boom* industrial del *eurowestern* saturaba desde 1964 las salas de exhibición en un impúdico desfile *in crescendo* de justicieros implacables, sufridos rancheros, malcarados forajidos, bandidos apestosos, hieráticos pistoleros, abnegadas heroínas, cabareteras de buen corazón, mexicanas de armas tomar y demás fauna infrahumana en constante exaltación de la violencia y la (baja) pasión (2)... Era evidente que el *western* europeo poseía una idiosincrasia propia frente al americano, como lúcidamente explica Lino Micciché: *"En el* western *clásico se intenta construir una imagen épica del pasado con vistas a heroizar el presente del* American way of life *y de convertir en una gloriosa opción cívica* (...) *el rol del centinela armado -ayer de la frontera occidental, hoy del mundo occidental- de los EE.UU.* (...) *En el* western *italiano se empieza, al contrario, por la actual realidad de violencia, interna y externa, de la civilización americana (es decir, de la civilización occidental por entero) y se aplican sus reglas a la mitología del pasado vista de manera completamente desheroizada, o mejor, netamente antiheroica. En otros términos, se podría decir que, donde en el* western *clásico el referente viene dado por el pasado histórico, sobre el cual construir un mito, en el* western *a la italiana el referente es precisamente ese mito revisado bajo la luz siniestra del presente"* (3).

Si bien en un principio el seguimiento de las normas no escritas del *western* USA impregnaba los filmes de un fuerte carácter mimético, pronto la personalidad latina insufló originales puntos de vista al paisaje del *West*. Así, incluso realizadores de cierto prestigio sucumbieron al nuevo filón, aportando su particular acercamiento al género: Damiano Damiani con **Yo soy la revolución** (*¿Quién sabe?*, 1966); Tinto Brass con **El yankee/Yankee** (1966); Carlo Lizzani con **Un río de dólares** (*Un fiume di dollari*, 1966) y **Requiescant** (1967) -coprotagonizada por el mismísimo Pier Paolo Pasolini-; Florestano Vancini con **Los largos días de la venganza/I lunghi giorni della vendetta** (1967)... Infinitamente más espectacular resultaba el batallón de cineastas dedicados al destajo cinematográfico: Sergio Corbucci con **Massacro al Grande Canyon** (1964) y **Johnny Oro** (*Johnny Oro*, 1966); Giuseppe Vari con **Deguejo** (1966); Romolo Guerrieri con **Johnny Yuma** (*Johnny Yuma*, 1966); Franco Rossetti con **El desperado** (1967); Enzo G. Castellari con **Siete winchester para una matanza** (*Sette winchester per un*

Tepepa

massacro, 1967), **Voy, le mato y vuelvo** (*Vado... l'ammazzo e torno*, 1967) y **Johnny el vengador** (*Quella sporca storia nel West*, 1968); Gian Rocco con **Giarrettiera Colt** (1967); Massimo Pupillo con **Bill il taciturno** (1967); Armando Crispino con **John il bastardo** (1967); Luigi Vanzi con **Un dollaro tra i denti** (1967) y **Un uomo, un cavallo, una pistola** (1968); Nando Cicero con **Il tempo degli avvoltoi** (1967); Domenico Paolella con **Odio por odio** (*Odio per odio*, 1967) y **Execution** (1968); Giovanni Fago con **Tu cabeza por mil dólares** (*Per 100.000 dollari t'ammazzo*, 1967); Giuseppe Colizzi con **Los cuatro truhanes** (*I quattro dell'Ave Maria*, 1968) y **La colina de las botas** (*La collina degli stivali*, 1969); Tonino Cervi con **Ojo por ojo** (*Oggi a me... domani a te*, 1968); Emimmo Salvi con **Wanted Johnny Texas** (1968); Mario Lanfranchi con **Sentencia de muerte** (*Sentenza di morte*, 1968); Antonio Margheriti con **Joko, invoca Dio... e muori!** (1968); Ferdinando Baldi con **El clan de los ahorcados** (*Preparati la bara!*, 1968); Gianfranco Baldanello con **Black Jack** (1968); Piero Pierotti con **Testa o croce** (1969)..., y un luengo etcétera.

Semejante y elefantiásico volumen de *eurowesterns* -una media de 40 por año entre 1964 y 1974, alcanzando los 72 en 1968- se producía sin pausa en el seno de una industria cinematográfica totalmente dependiente del Estado, quien controlaba, mediante el Ministerio de Turismo y Espectáculos y el Ministerio de Participaciones Estatales, todo el proceso de confección de largometrajes. El Ente Autónomo de Gestión era el "brazo armado" encargado de conducir los pasos de las tres sociedades que cimentaban entonces el cine italiano: Italnoleggio, empresa distribuidora y, ocasionalmente, productora; Cinecittà, complejo de estudios y equipos cinematográficos destinados al alquiler; y el Instituto Luce, organismo centrado en la producción de documentales y filmes educativos. Paradójicamente, este dirigismo estatal propiciaba una enmarañada red de mafias, favoritismos, corrupción y picarescas de toda índole, que no desapareció ni con la ley nº 1.213 de noviembre de 1965, promulgada por el ex-ministro Achille Corona y cuyo texto prometía exenciones fiscales para los exhibidores que proyectasen películas acogidas a la programación obligatoria (aquellas que ostentasen *"suficientes cualidades artísticas, culturales o espectaculares"*), premios a la calidad, bonificaciones equivalentes al 13 % de la taquilla recaudada, etc. Dicha ley no sólo no contribuyó a alcanzar las presuntas mejoras cualitativas, sino que recrudeció el amiguismo y destinó premios y permisos a cineastas mediocres, en detrimento de los verdaderamente inquietos. En suma, se abogaba por el enquistamiento del cine italiano promoviendo, de manera indirecta, la supervivencia de muchas compañías mediante la realización de cine comercial en el peor sentido del término. Así, a finales de los 60 la nómina de *eurowesterns* malos, muy malos o, directamente, infumables (4), superaba ampliamente la parcela de obras personales, interesantes y, por lo tanto, recordables. Entre éstas alcanzaron justa notoriedad un puñado de obras planteadas y resueltas con solidez estilística, audacia creativa, genuino sabor épico e incluso, en ocasiones, dobles lecturas ideológicas y políticas: **Le colt cantarono la morte e fu... tempo di massacro** (Lucio Fulci, 1966); **El bueno, el feo y el malo**; **Cara a cara/Faccia a faccia** (Sergio Sollima, 1967); **El halcón y la presa/La resa dei conti** (Sergio Sollima, 1967), y su inferior secuela **Corre, Cuchillo, corre** (*Corri, uomo, corri*; Sergio Sollima, 1968); **Adiós, Texas/Texas, addio** (Ferdinando Baldi, 1967); **Oro maldito/Se sei vivo, spara** (Giulio Questi, 1967); **El día de la ira** (*I giorni dell'ira*; Tonino Valerii, 1967); **Hasta que llegó su hora** (*C'era una volta il West*; Sergio Leone, 1968) -coescrita por el comprometido Bernardo Bertolucci-; **Il grande silenzio** (Sergio Corbucci, 1968); **Los profesionales del oro** (*Ognuno per sé*; Giorgio Capitani, 1968); **La muerte de un presidente/Il prezzo del potere** (Tonino Valerii, 1969); **Tepepa** (Giulio Petroni, 1969)...

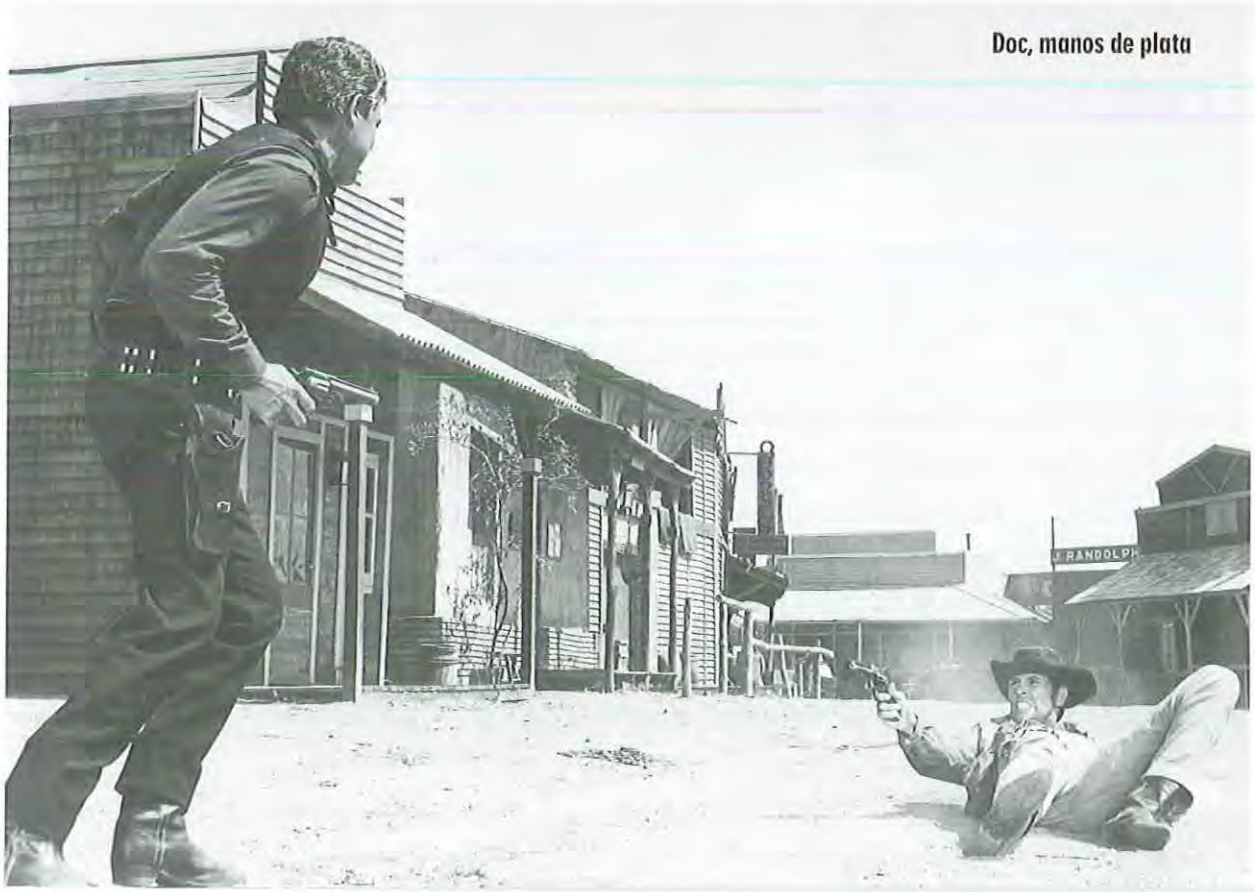
A principios de los 70 algunos dirigentes italianos toman conciencia de la caótica situación de la industria del cine y pretenden erradicar la corrupción administrativa promulgando un nuevo paquete de ayudas. El ministro Matteotti, erigido en el principal im-

pulsor de tales medidas, aplica a la producción nacional un bajo nivel del impuesto sobre el valor añadido, promete nuevas fórmulas de crédito, la gradual abolición de la censura y un fondo de nada menos que 40.000 millones de liras para la cinematografía. Pero es peor el remedio que la enfermedad. La lucha encarnizada por el control del fondo se extiende a todos los ámbitos de la vida política y una campaña de desprestigio de dimensiones desconocidas salpica a unos y otros sin distinción de ideología. El Partido Comunista Italiano presiona para que el Estado apoye sin reservas el cine de calidad en detrimento del cine popular; los socialistas de Achille Corona son denunciados en bloque por diversas agrupaciones democristianas, acusándoles de haberse lucrado con el Ente Autónomo de Gestión durante años; el socialista Mario Gallo, a la sazón director de Italnoleggio, es puesto en la picota por el ministro Petri, quien asegura tener pruebas de evasión de impuestos en contra del aludido... Es la guerra, y el botín, sustancioso. Evidentemente, la picaresca y, por ende, la corrupción, una vez más, volvían a la palestra.

El entorno español

El inesperado éxito de taquilla de **Por un puñado de dólares** animó a numerosas compañías productoras a invertir en *eurowesterns* en busca de un pingüe y rápido beneficio. España, al fin y al cabo copartícipe del fenómeno gracias a su intervención en el film de Leone, puso en marcha su maquinaria con diligente eficacia: las productoras barcelonesas PC Balcázar e I.F.I.S.A. y las madrileñas Unión Films e Hispamer Films centrarían su actividad en la confección seriada de *spaghetti-westerns*, e incluso, como en el caso de Unión y Balcázar, llegarían a edificar sendos poblados del Oeste, respectivamente en Hoyo de Manzanares (como ya se ha apuntado más arriba) y Esplugues de Llobregat.

Los hermanos Balcázar -Alfonso, Francisco y Jaime Jesús-, cuya fortuna provenía del negocio familiar de peletería, habían fundado en 1951 la firma PC Balcázar y, diez años después, la distribuidora Filmax. La construcción, a finales del 64, de la citada ciudad del *Far West* -diseñada por el director artístico Juan Alberto Soler (5)-, no fue sino el inicio de una destajista actividad basada en los bajos costes de producción y la rapidez de rodaje, cuyo primer fruto dentro del subgénero, **Pistoleros de Arizona/5.000 dollari sull'asso** (1964), supuso la décima incursión tras la cámara del hermano mayor, Alfonso, y una de sus primeras coproducciones europeas, en este caso con Italia y Alemania, y estuvo interpretada por Robert Wood y el ya imprescindible Fernando Sancho. Los tres hermanos, uniendo sus esfuerzos ora como guionistas, ora como productores o realizadores, facturarían una lista inabarcable de *eurowesterns*, en su mayoría sin el menor interés: **Oklahoma John/Il ranch degli spietati** (Jaime Jesús Balcázar, 1965); **Una pistola para Ringo/Una pistola per Ringo** (Duccio Tessari, 1965); **Tierra de fuego/Vergeltung in Catano** (J. J. Balcázar, 1965); **Cuatro dólares de venganza/Quattro dollari de vendetta** (J. J. Balcázar, 1966); **Doc, manos de plata/L'uomo dalla pistola d'oro** (A. Balcázar, 1966); **El retorno de Ringo/Il ritorno de Ringo** (D. Tessari, 1966); **Sangre sobre Texas/100.000 dollari per Ringo** (Alberto de Martino,



Doc, manos de plata

1966); **Thompson 1880** (Guido Zurli, 1966); **Siete pistolas para Timothy/Sette magnifiche pistole** (Romolo Girolami, 1966); **¿Por qué seguir matando?/Perché uccidi ancora?** (Edoardo Mulargia, 1966); **¡Que viva Carrancho!/L'uomo che viene da Canyon City** (A. Balcázar, 1966); **Dinamita Jim/Dinamite Jim** (A. Balcázar, 1967); **Los cinco de la venganza/I cinque della vendetta** (Aldo Florio, 1967); **Clint el solitario/Clint il solitario** (Alfonso Balcázar, 1967); **Sonora/Sartana non perdona** (A. Balcázar, 1969)...

Similar enfoque "creativo" esgrimió Hispamer Films. Fundada en 1952 conjuntamente por la actriz catalana Silvia Morgan, que pretendía así remontar su lánguida carrera, y su amigo el productor paraguayo Sergio Newman, llegaron a financiar alrededor de 70 películas en casi veinte años de actividad, de las cuales un elevado porcentaje pertenecía al subgénero que nos ocupa. Así, con la ayuda de su guionista estrella, la barcelonesa Mª del Carmen Martínez Román, a veces amparada tras el seudónimo Karina Monti, se pergeñaron multitud de *eurowesterns* de dudosa calidad, oportunista coyuntura y cofinanciación básicamente italiana: **Plazo para morir/All'ombra di una colt** (Gianni Grimaldi, 1965); **El sheriff no dispara/Lo sceriffo non spara** (José Luis Monter, 1965); **Dinamita Joe/Joe l'implacabile** (Antonio Margheriti, 1966); **La furia de Johnny Kid/Dove si spara di più** (Gianni Puccini, 1966); **Winchester Bill/Voltati... ti uccido!** (Alfonso Brescia, 1967); **Oro maldito**; **Réquiem para el gringo/Requiem per un gringo** (José Luis Merino, 1968); **La última aventura del Zorro/Zorro il dominatore** (J. L. Merino, 1970)... La profunda crisis del cine español de finales de los 60 (como veremos más adelante) abocó a Hispamer hacia la quiebra y, en 1970, hubo de cerrar sus puertas permitiendo, no obstante, un cómodo retiro para la propietaria de la firma, Morgan, y el gerente de la misma, Newman, la una asentándose en Arizona (EE.UU.) y el otro emplazado en la Costa del Sol.

En cuanto a I.F.I.S.A., productora-distribuidora fundada en 1963 por el prolífico Ignacio F. Iquino, no era sino una prolongación de la primera firma creada en 1949 por el cineasta tarraconense, IFI España. Sita la empresa y sus estudios en una antigua sala de fiestas que alquiló a las hermanas Trabal cuando se hallaban económicamente desahuciadas, Iquino llegó a rodar una docena de *Eurowesterns* tanto en exteriores cercanos a Casteldefells como alquilando el poblado de Esplugues propiedad de los Balcázar. Conociendo el irreductible ánimo ahorrativo de Iquino (cercano, según cuentan las anécdotas, a la tacañería), no fue extraño que los *westerns* por él financiados no traspasaran el umbral de la miseria. Dirigiendo, escribiendo o produciendo, todo a la vez o por separado, nuestro hombre legó al *western* hispanoitaliano post-Leone obras del "calibre" de **Oeste Nevada Joe/La sfida degli implacabili** (Ignacio F. Iquino, 1965); **Cinco pistolas de Texas/Cinque dollari per Ringo** (Juan Xiol Marchal, 1965); **Un dólar de fuego/Un dollaro di fuoco** (Nick Nostro, 1965); **Siete pistolas para un gringo/Sette pistole per el gringo** (J. Xiol, 1967); **Veinte pasos para la muerte/Saranda** (Manuel Esteba, 1970); **Abre tu fosa amigo, llega Sabata.../Sei già cadavere amico... ti cerca Garringo!** (Juan Bosch, 1970) -durante cuyo rodaje se levantaron diversos decorados usados más adelante en otros filmes-; **El puro/La taglia è tua... l'uomo l'ammazzo io** (Edoardo Mulargia, 1971); **Un colt para cuatro cirios/La mia colt ti cerca... 4 ceri ti attendono** (I. F. Iquino, 1971); **Los fabulosos de Trinidad/Alla larga amigos... oggi ho il grilletto facile** (I. F. Iquino, 1972); **Ninguno de los tres se llamaba Trinidad** (Pedro L. Ramírez, 1972)... La mencionada crisis del cine español provocó el cierre de los estudios de Iquino y su posterior derribo en abril de 1970, poco tiempo después de finalizar, en una finca de Sabadell, el rodaje de **La diligencia de los condenados/Prima ti perdono... poi t'ammazzo** (Juan Bosch, 1970). Por supuesto, Iquino continuaría produciendo sin pausa; prueba de ello son los *spaghetti-westerns* que aún facturó en los primeros años de la década entrante.

Como ya se ha mencionado, Eduardo Manzanos también fue pionero en la explotación masiva del filón *eurowestern*, primero a través de su empresa Unión Films y después mediante Copercines, fundada en colaboración con Ricardo Torres, Miguel Martín y Ramón Torrado. La coproducción con Italia y Francia, y las facilidades aportadas por el poblado del Oeste levantado en Hoyo de Manzanares, generaron docenas de *spaghetti-westerns* financiados e incluso escritos por el propio Manzanos: **Dos cruces en Danger Pass/Due croci a Danger Pass** (1967), **Uno a uno sin piedad/Ad uno ad uno... spietatamente** (1968), **Dos hombres van a morir/Ringo, il cavaliere solitario** (1968), **¿Quién grita venganza?/I morti non si contano** (1968), **El zorro justiciero/E continuavano a chiamarlo figlio di...** (1971) y **Un dólar de recompensa/La preda e l'avvoltio** (1971), las seis de Rafael Romero Marchent; **Winchester, uno entre mil/Killer adios** (Primo Zeglio, 1967); **Un hombre vino a matar/L'uomo venuto per uccidere** (León Klimovsky, 1968); **Con el corazón en la garganta/Sette pistole per un massacro** (Mario Caiano, 1968); **El sabor del odio/Una pistola per cento bare** (Umberto Lenzi, 1969); **Sin aliento/La morte**

sull'alta collina (Fernando Cerchio, 1969); **El sol bajo la Tierra/Anda muchacho, spara!** (Aldo Florio, 1971); **Apocalipsis Joe/Un uomo chiamato Apocalisse Joe** (Leopoldo Savona, 1971); **Llega Sartana/Una nuvola di polvere... un grido di morte, arriva Sartana** (Giuliano Carnimeo, 1971); **¡Mátalo!/Matalo!** (Cesare Canevari, 1971)...

Caso aparte lo constituyó el "fenómeno Almería". Desde el primer rodaje registrado en esta provincia andaluza en 1951, **La llamada de África**, de César Fernández Ardavín, interesante film en torno a la saboteada construcción de un aeropuerto en el África occidental española, hasta el aluvión de producciones filmadas en su mágico paisaje a partir de 1965, Almería había pasado en pocos años de la miseria a la euforia industrial y económica. Si previamente a este *boom* ya diversos realizadores plasmaron las áridas posibilidades almerienses en un número esporádico de *westerns* -Michael Carreras y su **Tierra brutal**, Joaquín Romero Marchent con **El sabor de la venganza/I tre spietati** (1963) y **Antes llega la muerte/I sette del Texas** (1964), Leone con **Por un puñado de dólares**-, como consecuencia del rodaje de **La muerte tenía un precio** se convirtió Almería en paso obligado para infinidad de producciones cinematográficas de todo el mundo, merced a la versatilidad de sus parajes, a su clima soleado y a la entusiasta, barata y abundante mano de obra autóctona. Tanto es así que la transformación experimentada por Almería en aquellos años podría calificarse de milagrosa y espectacular: a la imparable inauguración de urbanizaciones y hoteles se sumó un aeropuerto en 1968, básicamente debido a las presiones ejercidas por los cineastas foráneos. Como remate, al año siguiente el Consejo de Ministros convertía por decreto a Almería en *"preferente localización industrial para finalidades cinematográficas"*. Al poblado del Oeste levantado en Tabernas -por Carlo Simi (6) para **La muerte tenía un precio**-, se sumaron los conocidos como Rancho Leone -edificado para **Hasta que llegó su hora**, de nuevo por Simi- y Texas Hollywood, pronto aprovechados por cuantiosos *spaghetti-westerns*, una somera enumeración de los cuales nos dará una idea de lo que supuso Almería para el subgénero: **El precio de un hombre/The Bounty Killer** (Eugenio Martín, 1966); **El halcón y la presa**; **El día de la ira**; **Cara a cara**; **Los profesionales del oro**; **Stark, el pistolero** (*Spara, gringo, spara!*; Bruno Corbucci, 1968); **Yo soy la revolución**; **De mis enemigos me ocupo yo** (*Dai nemici mi guardo io*; Mario Amendola, 1968); **Corre, Cuchillo, corre**; **Chiedi perdono a Dio... non a me** (Vincenzo Musolino, 1969); **Uno más al infierno** (*Uno di più all'inferno*; Giovanni Fago, 1969); **Un ejército de cinco hombres** (*Un esercito di cinque uomini*; Don Taylor, 1969) (7); **Y Dios dijo a Caín** (*E Dio disse a Caino*; Antonio Margheriti, 1969); **La notte dei serpenti** (Giulio Petro-

ni, 1970); **Indio Black** (*Indio Black, sai che ti dico: sei un gran figlio di...*; Gianfranco Parolini, 1970); **Bastardo, vamos a matar** (*Chaco*; Luigi Manzini, 1970); **Dans la poussière du soleil** (Richard Balducci, 1971); **El justiciero ciego** (*Blindman*; Ferdinando Baldi, 1971); **Agáchate, maldito** (*Giù la testa*; Sergio Leone, 1971)...

Tal euforia, curiosamente, no fue compartida por todos. Y puesto que Almería ha pasado a la historia como un gigantesco y millonario plató cinematográfico, beneficiado en muy breves años por infraestructuras modernas de todo tipo, sorprenden las declaraciones de Frank Perry, Gene Callahan y Faye Dunaway, respectivamente realizador, director artístico y actriz protagonista de **Duelo a muerte en OK Corral** (*Doc*, 1971), *western* rodado en Almería durante agosto de 1970, en plena eclosión industrial de la zona. Así, en un artículo firmado por Rex Reed y aparecido el 18 de octubre de aquel año en las páginas del *Miami Herald* bajo el irónico título "The pain in Spain is making a movie", Perry, firmante de películas como **Elisa** (*David and Lisa*, 1962) o **El nadador** (*The Swimmer*, 1968), aseguraba que *"... el espíritu del país es lo más contrapuesto que pueda existir a la producción de películas. Trabajábamos trece y catorce horas diarias, seis días por semana, con máscaras de goma para impedir que se nos llenaran los ojos de polvo en una ciudad en la que hay que esperar tres días para hacer una llamada telefónica, los telegramas se demoran cinco días (si es que llegan) y se necesitan dos semanas para recibir una carta. Luego, cuando por la noche uno se retira a descansar en ese lugar increíble llamado Gran Hotel, que es el único hotel de Almería, uno se encuentra un cuarto de baño maloliente, sin agua caliente"*. Tampoco tienen desperdicio las observaciones de Callahan, doblemente oscarizado por la dirección artística de **El buscavidas** (*The Hustler*; Robert Rossen, 1961) y **América, América** (*America, America*; Elia Kazan, 1963): *"Nadie habla inglés, y cuando preguntas a la gente por algo se limitan a sonreírte diciéndote:* 'Sí, sí', *y ya no les vuelves a ver el pelo. Luego, cuando pierdes la paciencia (...), descubres que lo que ha pasado es que has insultado a sus tíos, a sus primos y a su vieja tía (...). No existen visillos en España. No saben ustedes las dificultades que tuve para poder hallar barras para las cortinas. Visité más de cuarenta tiendas para encontrar el tipo de encaje que necesitaba para las cortinas. He pasado aquí cinco meses y estoy listo para salir fletado"*. Por su parte, la temperamental Faye Dunaway, futura ganadora del Oscar por **Network, un mundo implacable** (*Network*; Sidney Lumet, 1976), aportaba su granito de arena a la controversia: *"No podía comer aquellas comidas. Vivíamos a base de cacao caliente hecho con leche de cabra, a fin de evitar diarreas, pero fui atacada por la enferme-*

El justiciero ciego

dad de todos modos. Además, me obligaron a vacunarme contra el cólera" (8).

Hacia el final

La boyante marcha de la industria cinematográfica en España, sin embargo, tan sólo era un espejismo. Desde 1962, con la presencia de Manuel Fraga Iribarne en el Ministerio de Información y Turismo, y de José María García Escudero -teniente coronel del Cuerpo Jurídico del Ejército del Aire- en la Dirección General de Cinematografía y Teatro, se procuraron una serie de reformas destinadas a definir un hasta entonces inexistente *Código de censura* que regulase lo lícito y lo prohibido, y reglamentar una nueva ley de ayuda a la producción facilitando la creación de un Fondo de Protección a la Cinematografía. Todo ello sirve como estímulo para un aumento en la producción, beneficiada aún más gracias a la orden ministerial de 28 de abril de 1964, en virtud de la cual se redefinen y matizan los términos para la coproducción con otros países. Un nuevo acuerdo entre la Dirección General de Cine y sus homólogos italianos se firma el 5 de noviembre de 1966, mejorando aún más las vías de cooperación cinematográfica entre ambas naciones. En consecuencia, la proliferación de *spaghetti-westerns*, como ya se ha reseñado en párrafos anteriores, florece y se extiende por la geografía hispano-italiana (9).

Pero algo ocurría en España con el Fondo de Protección; éste había ido sufriendo un lento desgaste, promovido por la extrema dificultad para neutralizar las cuantiosas deudas adquiridas por la concesión de créditos oficiales. En 1967, García Escudero cesa en su cargo y pasa a formar parte de Cinespaña como presidente de la entidad. Fraga Iribarne también abandona el Ministerio y comienzan a sucederse los relevos en la cúpula del poder. La crisis se hace evidente y, ya en 1969, la deuda del Fondo de Protección a los productores alcanza dimensiones absurdas, acercándose a los 230 millones de pesetas. Muchas películas que dependían para su confección de las ayudas oficiales, se frustran sin remedio, y la producción de largometrajes decrece sensiblemente, afectando de manera directa al *spaghetti-western*, que emprende una retirada paulatina pero firme de las pantallas mundiales. Recordemos que la situación en Italia, como ya hemos descrito, dejaba, si cabe, aún más que desear.

Los estudios españoles, incluso Almería (10), poco a poco, desmantelaban sus lucrativas instalaciones ante la impotencia y la perplejidad de sus antiguos promotores y la desidia de las más altas instancias.

De esta forma, y sin detallar otras ramificaciones del fenómeno involutivo al que se vio sometido el cine de género y, concretamente, el *eurowestern*, los últimos estertores del cine del Oeste europeo se prolongaron penosamente a lo largo de la primera mitad de los 70 hasta alcanzar su deshonroso final en esas fechas. El grado de abyección alcanzado entonces por el subgénero superaba con creces las peores previsiones: la suciedad, el humor desopilante, el sadismo patológico, la grosería ética y artística, la degradación de todos los elementos del antaño lucrativo *spaghetti-western*, arrojaban inmundicias sólo entendibles como artificial prolongación de un fenómeno otrora esplendoroso. Sin ir más lejos, las series iniciadas con no poca dignidad en torno a los personajes de Django y Sartana, allá por los 60, cerraban sus respectivos ciclos con obras de una indigencia (incluso estupidez, todo hay que decirlo) insultante. Aún así, no quedaba tan lejos Franco Nero y su siniestro **Django** (Sergio Corbucci, 1966), eternamente embozado en un polvoriento capote negro, con expresión hierática y barba de seis días. Otro tanto para Gianni Garko y su mucho más circense, incluso *bondiano*, Sartana, de **Si te encuentras con Sartana, ruega por tu muerte** (*Se incontri Sartana prega per la tua morte*; Gianfranco Parolini, 1968). Los 32 títulos consagrados de manera más o menos oficial, más o menos oficiosa, al primer personaje, y los 18 dedicados igualmente al segundo, a lo largo, respectiva-

mente, de veintiuno y cinco años, dan buena muestra del grado de decadencia vivido por el *eurowestern* (11). Oreste de Fornari, pragmático, ofrece una clave más para entender esta pronta extinción: *"La diferencia hay que buscarla en el origen: el* western *americano es un género; el italiano es sólo un filón. Los géneros comportan un flujo regular de inversiones, son el producto de un sistema industrial; los filones pertenecen más que nada a una economía de rapiña: excesivamente explotados, se agotan con rapidez"* (12). Un filón que había generado miles de puestos de trabajo, proporcionado brillo industrial al cine mediterráneo, alimentado durante años la más descarada picaresca administrativa, enriquecido a buen número de advenedizos, facinerosos y profesionales, y creado un *star system* propio de tipología tan fascinante como improbable (13).

Como es lógico, otros intentos de exprimir la gallina de los huevos de oro tampoco ofrecieron resultados interesantes a corto plazo: en primer lugar, la moda del *spaghetti-western* humorístico (no puede hablarse de parodia, porque el propio subgénero, a través de la exageración y la inclusión de elementos bastardos, ya poseía una apreciable carga autoirónica) iniciada con **Le llamaban Trinidad** y su secuela **Le seguían llamando Trinidad** (*Continuavano a chiamarlo Trinita*; E. B. Clucher, 1971) sólo ofertó irritantes subproductos trufados de sinsorgas ocurrencias, anacronismos sin cuento, sonoros tortazos e incruentas peleas, mugre, eructos, pedos, invasiones de payasos "trinitarios" y grasientas cantidades de judías con tocino. Tomen nota: **Los cuatro pistoleros de Santa Trinidad** (*I quatri pistoleri de Santa Trinità*; Giorgio Cristalini, 1971); **Y ahora le llaman Aleluya** (*Testa t'ammazzo, croce... sei morto, mi chiamano Alleluja*; Giuliano Carnimeo, 1971); **Y dejaron de llamarle Camposanto** (*Gli fumavano le colt... lo chiamavano Camposanto*; Giuliano Carnimeo, 1971); **Y le llamaban el Halcón/Uomo avvisato, mezzo ammazzato... parola di Spirito Santo** (Giuliano Carnimeo, 1971); **Les llamaban y les llaman dos sinvergüenzas** (*Amico, stammi lontano almeno un palmo*; Michele Lupo, 1971); **Tedeum** (Enzo G. Castellari, 1972); **Ninguno de los tres se llamaba Trinidad**; **Trinidad y Sartana, dos angelitos** (*Trinità e Sartana, figli di...*; Mario Siciliano, 1972); **Los fabulosos de Trinidad** (1972); **Les llamaban Calamidad/I bandoleros della dodicesima ora** (Alfonso Balcázar, 1972); **Les llamaban Aleluya y Sartana/ Alleluja e Sartana, figli di... Dio** (Mario Siciliano, 1972); **Y después le llamaron el Magnífico** (*E poi lo chiamarano il Magnifico*; E. B. Clucher, 1972); **Ya le llaman Providencia** (*La vita a volte è molto dura, vero Providenza?*; Giulio Petroni, 1972); **Todos para uno... golpes para todos/Tutti per uno... botte per tutti** (Bruno Corbucci, 1973)...; hasta cerrar el círculo con **Trinidad y Bambino/Trinità e Bambino** (E. B. Clucher, 1996), vuelta a los orígenes con idénticos personajes a los encarnados con indudable gancho por Terence Hill y Bud Spencer, ahora servidos por los anodinos Heath Kizzier y Keith Neubert (14).

En segundo lugar, y continuando con las "modas", incluso más llamativa aún que la injerencia seudo-humorística, la mixtura *Far West*-karate, insólita pero cierta, se saldó con un grupo de grotescos largometrajes influidos por la creciente oleada de cine de mamporros proveniente de Hong Kong y que Bruce Lee y sucedáneos habían contribuido a popularizar a principios de los 70 -la célebre teleserie **Kung Fu** (*Kung Fu*, 1972-75), ya insertaba en el lejano Oeste el personaje del oriental atribulado y repartidor de "leña"-: **Mi nombre es Shangai Joe** (*Il mio nome è Shangai Joe*; Mario Caiano, 1972); **Kung Fu nel pazzo West** (Yeo Ban Yee, 1973); **El karate, el colt y el impostor/Là dove non batte il sole** (Antonio Margheriti, 1974); **El blanco, el amarillo y el negro/ Il bianco, il giallo, il nero** (Sergio Corbucci, 1974)... Huelgan los comentarios (15).

El oro se había terminado. Y tan sólo el plomo quedaba para recordar a los viajeros que una vez el Oeste *americano* se extendió por el horizonte, que existieron pistoleros y un cuantioso botín, a la par que campesinos ignorantes tiroteados y engañados por un grupo desalmado de ávidos financieros y demás cuatreros sin escrúpulos. Y es que la ley del *colt* pertenecía ya al pasado, y de tanto alboroto, amigos, ahora sólo quedan un dólar y una tumba. Ni más, ni menos.

NOTAS

1. Citado por Rodríguez Fraile, Javier en *Ennio Morricone. Música, cine e historia*. Diputación de Badajoz. Salamanca, 2001. Página 144. Tomado a su vez de Aguilar, Carlos: *Sergio Leone*. Ed. Cátedra. Madrid, 1990.

2. El tratamiento de la violencia, exacerbado hasta el límite mismo de la asquerosidad durante el *boom* post-Leone, parecía tener para el director de **Por un puñado de dólares** un efecto casi psicoanalítico, según declaraba en el artículo "Mi violento mundo", publicado en *Fotogramas*, nº 1.248 (Barcelona, 15 de septiembre de 1972), página 38: *"Creo que pueden sacarse lecciones muy importantes de un* western *realista. Cuando alguien recibe un tiro, su sangre es verdadera, no un simple maquillaje. Y la muerte se produce, fatalmente. (...) Es algo de lo que uno puede tener miedo. Y yo intento contagiarles mi miedo a la violencia, imbuirlo en ustedes por los medios más realistas a mi alcance".*

3. Miccichè, Lino: *Il cinema italiano degli anni '60*. Marsilio Editori. Venecia, 1986 (edición española: *El cine italiano de los años 60*. Ed. Festival de Cine de Bilbao. Bilbao, 1989).

4. Leone, Sergio: Op. cit. nota 5. Página 39: *"No dejo de reconocer que algunos* westerns *italianos son espantosos. En nuestros estudios se han rodado verdaderos engendros, debido sin duda al hecho de que nuestros realizadores son muy provincianos. No se preocupan por investigar seriamente el fondo psicológico del* western *americano. Visten a sus actores italianos con un disfraz de vaquero, les dan una pistola y les enseñan a disparar. Entonces añaden a todo ello un baño de sangre y dicen que es un* western*".*

5. Juan Alberto Soler (Barcelona, 1919-1993) era licenciado en Bellas Artes cuando comenzó a trabajar en el cine como ayudante del director artístico ruso afincado en España Pierre Schild. Tras una intensa actividad en la productora de Ignacio F. Iquino Emisora Films -donde llegó a codirigir con Julio Salvador la película **Juanillo, papá y mamá** (1956)-, ingresó en 1964 en la firma de los hermanos Balcázar, para quienes diseñó y construyó su poblado del Oeste conocido como Esplugas City, así como los decorados para diversos *spaghetti-westerns*: **Clint el solitario**, **Thompson 1880**, **El yankee** y **Los cinco de la venganza**. Recibió en 1969 el premio del Sindicato Nacional del Espectáculo a la mejor escenografía por la coproducción italo-hispano-franco-alemana **Las Vegas 500 millones/Radiografia di un colpo d'oro** (Antonio Isasi Isasmendi, 1968), y durante los 80, ya retirado del cine, ocupó su tiempo desarrollando su afición por la pintura.

6. Carlo Simi, bien como director artístico o diseñador de vestuario, legó al *eurowestern* algunas de las mejores recreaciones del *Far West italian style*. Además de los tres primeros *westerns* de Leone participó en **Minnesota Clay**; **Dos pistolas gemelas/Una donna per Ringo** (Rafael Romero Marchent, 1965); **Johnny Oro**; **Django**; **Cazador de recompensas/Per il gusto di uccidere** (Tonino Valerii, 1966); **La muerte cumple condena/Cento mila dollari per Lassiter** (Joaquín Romero Marchent, 1966); **Cara a cara**; **Adiós, Texas**; **Oro sangriento** (*Ehi, amico, c'è Sabata... hai chiuso*; Gianfranco Parolini, 1970); **Keoma** (*Keoma*; Enzo G. Castellari, 1976)...

7. La polémica en torno al director de este film quedaba expresada en estos términos por Thomas Weisser en la página 115 de su libro *Spaghetti-westerns: The good, the bad and the violent* (McFarland. Carolina del Norte, 1992): *"Información conflictiva y ambigua empaña la verdadera identidad del director de la película. El actor Tetsuro Tamba, en una entrevista a la televisión francesa, decía que* 'el director americano Don Taylor comenzó el rodaje pero regresó a los EE.UU. antes de finalizarlo. Un equipo encabezado por el guionista Dario Argento le reemplazó enseguida'. *Aaron Spelling Productions afirma que le surgió a Taylor la oportunidad de realizar alguno de sus proyectos televisivos (...), por lo que regresó prematuramente a los USA. Sin embargo, su agente (Gersh & Company) asegura que Taylor fue el único director de la película y que sólo él completó el rodaje".*

8. Las declaraciones de Perry, Callahan y Dunaway se hallan recogidas por Rafael Heredero García en su libro *La censura del guión en España. Peticiones de permisos de rodaje para producciones extranjeras entre 1968 y 1973*. Ediciones de la Filmoteca. Valencia, 2000. Páginas 315-316.

9. En el reparto de técnicos (directores de fotografía, montadores, guionistas,

Johnny Oro

etc.) llamaban la atención dos constantes: la presencia reiterada en el equipo de dirección artística del tándem Jaime Pérez Cubero (Madrid, 1932) y José Luis Galicia (Madrid, 1930), prolíficos y justamente apreciados en la industria, y la aplastante mayoría de compositores italianos (Ennio Morricone, Bruno Nicolai, Carlo Rustichelli, Francesco de Masi, Gianni Ferrio, Carlo Savina, Angelo Francesco Lavagnino, Lallo Gori, etc.). A este respecto, Joan Padrol, en su artículo "La música en las coproducciones con Italia", publicado en *Cuadernos de la Academia*, nº 5 (Madrid, mayo de 1999), apunta: *"La brillantísima escuela de músicos italianos que trabaja en ese momento comprende a músicos altamente preparados y todoterreno que trabajan en todos los géneros"*. Finalmente añade: *"La elección de los italianos se debía a su completa profesionalidad ya que los españoles no sabían hacerlo ni tenían el nivel técnico suficiente"*.

10. Giancarlo Albano, en su artículo "Almería, ¿tierra quemada para el cine?", publicado en *Fotogramas*, nº 1.241 (Barcelona, 28 de julio de 1972), página 42, afirmaba: *"Almería se había convertido en el 'plató' de España. Trabajar aquí resultaba mucho más barato que en cualquier otro país. Pero las cosas están cambiando, mejor dicho han cambiado, y mucho. Hoy los precios han subido tanto que ya empieza a no ser rentable. Sergio Leone, uno de sus descubridores, dice que, desde que rodó su primera película en el lugar hasta la última ocasión en que trabajó aquí, el coste se ha duplicado, circunstancia que le obligará a emigrar a otros parajes de semejantes características, todavía no explotados, como pueden serlo Grecia y los países del norte de África. ¿Es éste el primer síntoma de la decadencia cinematográfica de Almería?"*.

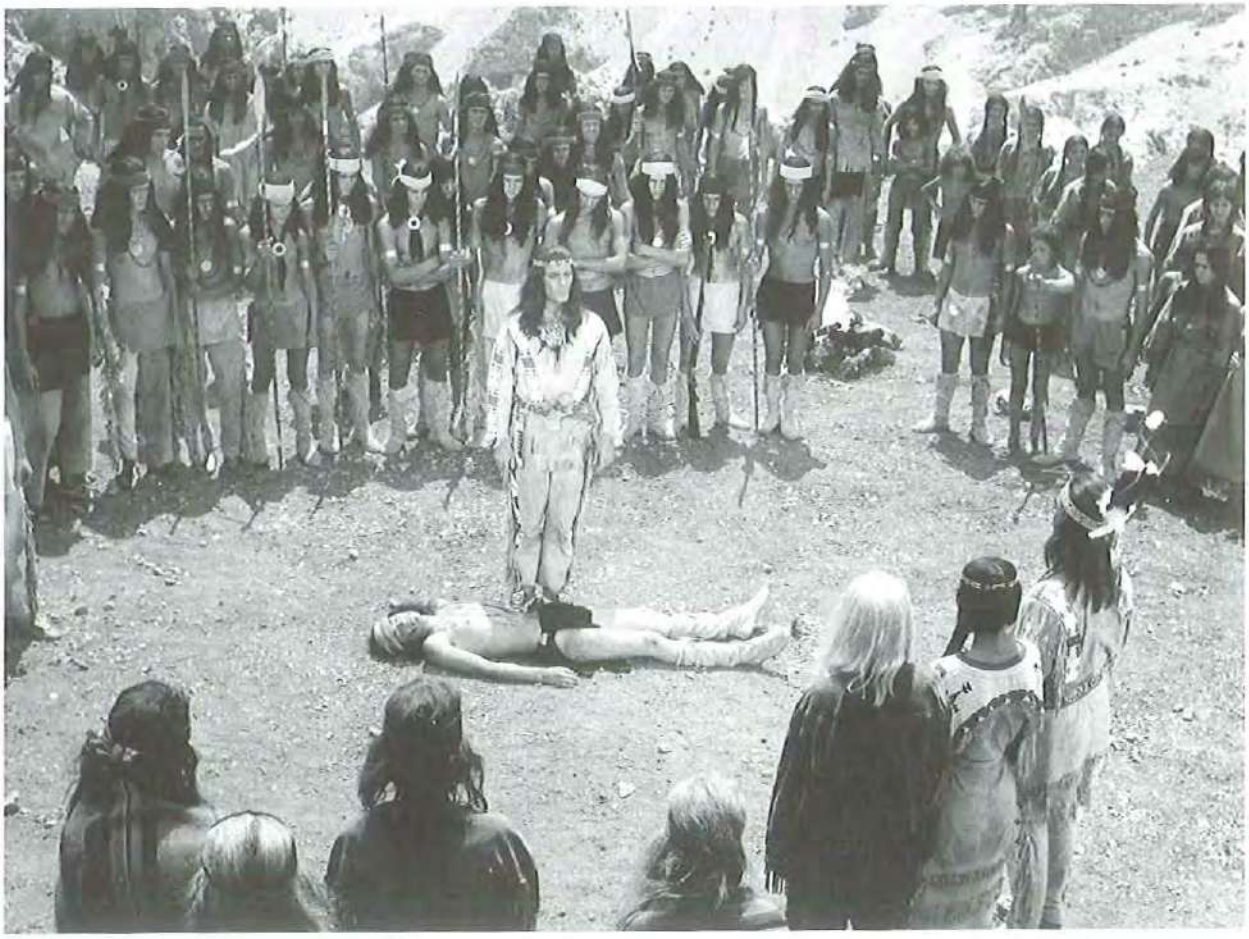
11. Ambas series fueron incorporando nuevos actores y directores con el paso de los años y los títulos. Django sería encarnado por Franco Nero, Glenn Saxon, James Philbrook, George Montgomery, Tomás Milian, John Clark, Guy Madison, George Eastman, Maurice Poli, Anthony Steffen, Terence Hill, John Richardson, Robert Woods, Andrea Giordana, Peter Graf, Brian Kelly, Sean Todd, Hunt Powers, Giacomo Rossi Stuart, Peter Martell y Brad Harris, bajo las órdenes de Sergio Corbucci, Alberto de Martino, Maury Dexter, Romolo Guerrieri, Giulio Questi, Julio Buchs, Osvaldo Civirani, Giuseppe Vari, Roberto Montero, Massimo Pupillo, Ferdinando Baldi, Domenico Paolella, Paolo Bianchini, Enzo Girolami, Ron Elliot, Bruno Corbucci, Edoardo Mulargia, Sergio Garrone, Paolo Solvay y Nello Rossati. En cuanto a Sartana, su rostro fue prestado por George Martin, Georges Ardisson, Chet Davis, William Berger, Peter Lee Lawrence, George Hilton y Alberto Dell'Acqua, mientras que los directores fueron Gianfranco Parolini, Alfonso Balcázar, Alberto Cardone, Giuliano Carnimeo, Rafael Romero Marchent, Carlo Croccolo, Mario Siciliano y Mario Pinzauti. Asimismo, Django y Sartana compartieron tanto el físico de Gianni Garko, Tony Kendall y Jeff Cameron, como los directores Roberto Mauri, León Klimovsky, Demofilo Fidani y Pasquale Squitieri.

12. Fornari, Oreste de: "Sergio Leone", en *Dirigido por...*, nº 75. Barcelona, septiembre de 1980. Página 10.

13. *Star system* poseedor de un inolvidable y prolífico elenco de actores (y seudónimos): Clint Eastwood, Lee Van Cleef, Gian Maria Volonté, Eli Wallach, Fernando Sancho, Terence Hill, Bud Spencer, Horst Frank, Franco Nero, Klaus Kinski, Gianni Garko, Peter Lee Lawrence, William Berger, Tomás Milian, Giuliano Gemma, Anthony Steffen, Raf Baldassare, Rik Battaglia, Frank Braña, Mario Brega, José Calvo, Roberto Camardiel, Alberto Dell'Acqua, George Eastman, Tom Felleghi, Paolo Gozlino, Richard Harrison, Nello Pazzafini, Aldo Sambrell, Craig Hill, George Hilton, Cris Huerta, Robert Hundar, Robert Woods, Luis Induni, Piero Lulli, Peter Martell, Spartaco Conversi, Bruno Corazzari, Gordon Mitchell, Eduardo Fajardo, Mimmo Palmara, Frank Wolff, Ken Wood... Y habría que mencionar, asimismo, a las imponentes actrices: Annabella Incontrera, Rosalba Neri, Marianne Koch, Nicoletta Machiavelli, Gloria Milland, Femi Benussi, Graziella Granata, Erika Blanc, Perla Cristal, Daniela Giordano, Diana Lorys, Dana Ghia, Krista Nell, Dianik Zurakowska...

14. Durante los 60 fueron inmensamente populares en Italia los cómicos sicilianos Ciccio Ingrassia (Palermo, 1923) y Franco Franchi (Palermo, 1922-Roma, 1992), dúo que ya había cultivado el *western* humorístico en títulos como: **Dos caraduras en Texas/Per un pugno nell'occhio** (Michele Lupo, 1965); **Dos vivales en Fuerte Álamo/Due sergenti del General Custer** (Giorgio Simonelli, 1965); **Dos pistoleros/Due mafiosi nel Far West** (Giorgio Simonelli, 1965); **I due figli di Ringo** (Giorgio Simonelli, 1966); **Il bello, il brutto, il cretino** (Giovanni Grimaldi, 1967); **Due R-R-Ringos nel Texas** (Marino Girolami, 1967); **Il sogno di Zorro** (Mariano Laurenti, 1968); **Ciccio perdona... Io no!** (Marcello Ciorciolini, 1968); **I nipoti di Zorro** (Marcello Ciorciolini, 1969); **Sul sentiero di guerra** (G. Grimaldi, 1969); **I due figli di Trinità** (Osvaldo Civirani, 1972) -broma a costa de **Le llamaban Trinidad-**, etc.

15. Dos samuráis habían ya protagonizado sendos *eurowesterns*, esta vez en clave dramática: los encarnados por Tetsuro Tamba en la muy disfrutable **Un ejército de cinco hombres** y Toshiro Mifune en la extraña coproducción italo-francesa **Sol rojo** (*Soleil rouge*; Terence Young, 1970). Asimismo, James Shigeta, en la piel de un oriental experto en artes marciales, completaba el elenco de **Tre pistole contro Cesare** (Enzo Peri, 1966).



La marca de Winnetou

Karl May idazleak sortutako heroi bikotea, Old Shatterhand zuriak eta Winnetou indioak osatutakoa, hainbat filmaren protagonista izan ziren 60ko hamarkadan. Berariaz Alemaniatik ekarpen adierazgarrienak eta garrantzitsuak egin zizkioten Europako westernari, *eta ekoizpenak* spaghetti-western *izena eman zitzaion horri aurrea hartu zion.*

Christiane Habich

El cine del Oeste no era un género desconocido en Alemania ya a principios de siglo. Los primeros *westerns* americanos, como **The Great Train Robbery** (Edwin S. Porter, 1903) o **Battle at Elderbush Gulch** (David. W. Griffith, 1914), habían alcanzado un importante éxito en los cines alemanes. Las aventuras del Oeste ejercían una gran fascinación sobre los jóvenes, que leían ávidamente las novelas del escritor Karl May, en las que encontraban todos los elementos que atraían al público cinematográfico: curiosidad por países lejanos, espíritu aventurero, fascinación por el Salvaje Oeste. La industria cinematográfica alemana pronto se apercibió del gran potencial que atesoraban las novelas de Karl May, y para 1920-1921 la productora Ustad Film anunció el rodaje de *"las grandes películas de Karl May"*,

entre las que se encontraba el proyecto de un *western*, "Old Shatterhand". Al final, tan sólo se rodaron tres películas de temática oriental, que además tampoco obtuvieron un gran éxito. Así, este personaje no sería llevado a la pantalla hasta 1962, iniciando una serie de películas sobre textos de Karl May, y obtuvo un éxito sin precedentes.

Con la penetración de la televisión a finales de los años 50, la industria alemana del cine entró en una profunda crisis. Los cines sufrieron importantes caídas en sus cifras de espectadores, reduciéndose su número en un 9,1 % de 1959 a 1960. Sólo la UFA, la mayor productora alemana de la época, sufrió pérdidas de 5,4 millones de marcos.

El hombre que "salvó" la industria del cine alemán, por lo menos durante un par de años, fue Horst Wendlandt. Wendlandt tenía un instinto especial para hallar temas que se traducirían en éxitos de la pantalla, y en 1959 inició, con **La banda de la rana** (*Der Frosch mit der Maske*, Harald Reinl), una serie de películas sobre textos de Edgar Wallace que llevaron nuevamente a los espectadores a los cines. En aquel entonces, Wendlandt trabajaba todavía como jefe de producción para la CCC-Film de Artur Brauner. Cuando, a principios de los años sesenta, la empresa Rialto Film, fundada por el danés Preben Philipsen, se trasladó de Dinamarca a Berlín, Horst Wendlandt se hizo cargo de la dirección de la sucursal alemana, y consiguió grandes éxitos con las adaptaciones de las novelas de Wallace.

La idea de hacer películas basadas en las novelas del Oeste de Karl May se la dio a Wendlandt su hijo Matthias, de once años. Acto seguido, compró a la editorial Karl May de Bamberg (Alemania) los derechos cinematográficos de todas las novelas de May que tuvieran lugar en el Oeste. Aunque desde el 31 de diciembre de 1962 las obras de May estaban ya libres del pago de derechos de autor, la productora adquirió los derechos cinematográficos a la editorial, cuyas publicaciones ya ni siquiera eran obras originales de May, sino reediciones generalmente poco fieles al autor. En realidad, lo que había quedado libre del pago de derechos eran los nombres de los personajes de las novelas de May, hecho que posteriormente aprovecharía el productor Artur Brauner, que intentó así beneficiarse del gran éxito obtenido por las películas basadas en las obras del escritor alemán.

Karl May (1842-1912) es un fenómeno puramente alemán. Sus novelas de aventuras quedaron grabadas en la mente de toda una generación de jóvenes, e incluso en las de personajes como Albert Einstein, Ernst Bloch o Hermann Hesse. May, que procedía de una familia muy humilde y había pasado ocho años en la cárcel por pequeños robos y estafas, escribía novelas con las que surtía a un mercado mayoritario. Al mismo tiempo escribía relatos de viajes, que era lo que realmente le interesaba. De hecho, sus novelas desarrolladas en Oriente o en los Balcanes tenían como protagonista a un cronista de viajes, Kara Ben Nemsi, que se las tenía que ver con traficantes de mujeres y maleantes de toda laya. En 1875, May publicó sus primeras narraciones con el Salvaje Oeste como escenario. La novela *Winnetou I* (1893) está narrada en primera persona por el joven topógrafo alemán Karl, que llega al Oeste, donde recibe el nombre de "Old Shatterhand" y se hace hermano de sangre del hijo del jefe Winnetou. Old Shatterhand y Winnetou son héroes nobles y altruistas cuyo objetivo es lograr la paz entre blancos e indios. En su ensayo sobre Karl May, Arno Schmidt señala el claro carácter homoerótico de la amistad entre Old Shatterhand y Winnetou, en cuya relación no interfiere ninguna mujer.

Aunque las películas basadas en obras de May no habían sido récords de taquilla, seguramente porque las historias orientales de éste eran menos apreciadas que las novelas del Oeste, el productor Horst Wendlandt asumió un riesgo financiero relativamente alto. En una entrevista, comentó: *"Era un terreno totalmente nuevo para nosotros... Y, lógicamente, nuestro acierto fue que no parodiamos ni imitamos los* westerns *americanos, porque Karl May se sostenía por sí mismo y tenía sus propios héroes y sus propias historias"*.

Para su primer *western*, Wendlandt escogió la obra de May *Der Schatz im Silbersee* (*El tesoro del lago de la Plata*), su novela más conocida en aquella época. Para conseguir la financiación, el productor tuvo que asegurarse primeramente el apoyo del distribuidor cinematográfico Walfried Barthel, presidente de Constantin-Film. Con su aprobación -que suponía un adelanto de dos millones de marcos para la producción-, Wendlandt se embarcó en el proyecto. Finalmente, la película **El tesoro del lago de la Plata** (*Der Schatz im Silbersee*; Harald Reinl, 1962) fue la producción alemana más cara del año, pero también la más exitosa de la temporada. Gracias a sus más de tres millones de espectadores, el film recibió el premio "Pantalla Dorada" que otorgaba la industria cinematográfica alemana.

Para filmar **El tesoro del lago de la Plata** y las demás películas sobre Karl May, Wendlandt recurrió a parte del consolidado equipo de las películas sobre Edgar Wallace: Harald G. Petersson como guionista y Harald Reinl en las tareas de dirección; Reinl era un profesional con experiencia que se adaptaba sin ningún problema a todos los géneros y cuyas películas solían gozar del favor del pú-

blico. Doctor en derecho, inició su carrera cinematográfica con un papel de profesor de esquí en **Tempestad en el Mont Blanc** (*Stürme über dem Mont Blanc*; Arnold Fanck, 1930). Desde comienzos de los años 40 hasta 1945 fue ayudante de dirección, y como tal ejerció en la película de Leni Riefenstahl **Tiefland**, estrenada en 1954 pero rodada a principios de los años 40. Su primera película propia, **Bergkristall**, versión cinematográfica de una novela de Adalbert Stifters, data de 1949, y posteriormente cultivó un cine vinculado con un espíritu de reivindicación nacional. Reinl se atrevió incluso a abordar el género bélico, en películas como **Los diablos verdes de Monte Casino** (*Die grüne Teufel von Monte Cassino*, 1958). Su filosofía era muy sencilla: *"Yo hago películas para mis productores y para el público. El vanguardismo no me interesa, ni tampoco la crítica cinematográfica, con la que he tenido algunas experiencias bastante desagradables"* (1).

El guionista Harald G. Petersson utilizó el material de base de Karl May de forma libérrima. En aras de una mayor tensión, limitó drásticamente la acción de la novela, además de suprimir y condensar un gran número de personajes, conservando únicamente aquellos más importantes y que más efecto ejercían sobre el público: Old Shatterhand, Winnetou, Sam Hawkens y los malvados que fueran dramáticamente necesarios. La fuerte idealización con que May reviste a sus personajes debió ser rebajada para dotarlos de una mayor credibilidad. También Harald Reinl opinaba que era preciso corregir a Karl May: *"En la adaptación es necesario hacer algo distinto. Porque en la novela, Old Shatterhand es tan sumamente noble que al final ya ni se le entiende. Hay cosas que se pueden introducir en una novela pero que después, cuando se trata de encadenar imágenes, resultan sencillamente ridículas. No tenemos intención de rodar una historia al pie de la letra; es suficiente con mantener lo básico. Y eso es lo que ocurre: los personajes se mantienen -esto es importante-, y también la*

El tesoro del lago de la Plata

aventura y el romanticismo. Tiene que haber tensión, la gente debe engancharse. Esto es mucho más importante que limitarse a reproducir fielmente la historia" (2).

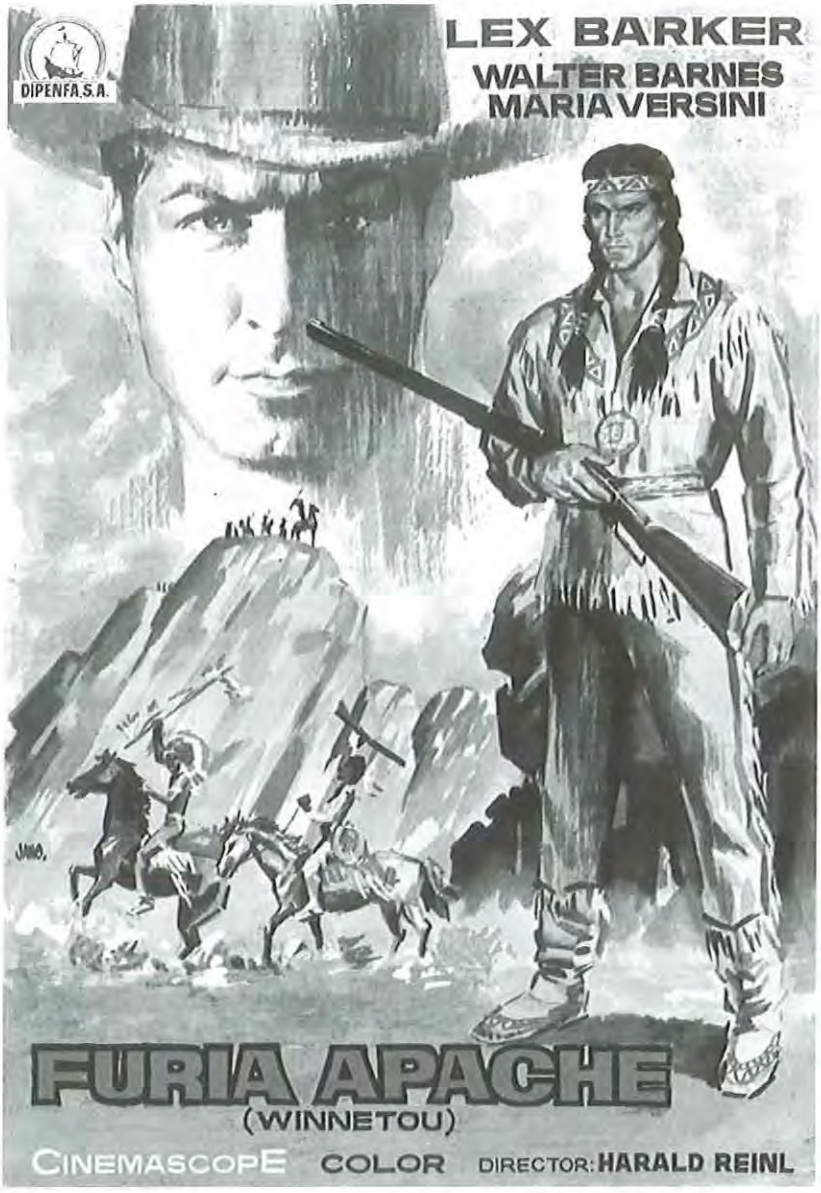
Los roles principales fueron interpretados por el americano Lex Barker y el francés Pierre Brice. Lex Barker se había hecho famoso en Estados Unidos a finales de los años 40 interpretando el personaje de Tarzán, pero no logró consagrarse como actor en Hollywood.

Por este motivo, en 1958 volvió desilusionado a Europa, donde participó en una serie de películas históricas italianas y en **La dolce vita** (*La dolce vita*; Federico Fellini, 1959). Artur Brauner, quien le conoció durante una fiesta en Roma, lo "recuperó" para el cine alemán y le contrató para las películas de Harald Reinl **El diabólico Dr. Mabuse** (*Im Stahlnetz des Dr. Mabuse*, 1961) y **Las garras invisibles del Dr. Mabuse** (*Die unsichtbaren Krallen des Dr. Mabuse*, 1962). Horst Wendlandt advirtió en el atractivo y atlético actor el Old Shatterhand ideal.

En un principio, para el papel de Winnetou, Wendlandt había pensado en Heinz-Ingo Hilgers, que interpretó dicho papel durante un festival Karl May celebrado en Bad Segeberg (Alemania), así como en Horst Buchholz, Christopher Lee y Gustavo Rojo. Pero ninguno de los candidatos le acababa de convencer. Cuando, durante la inauguración del Festival de Cine de Berlín, conoció a Pierre Brice, Wendlandt finalmente estuvo seguro de haber encontrado al actor apropiado. En aquella época, Brice era relativamente desconocido. Aunque había participado en algunas películas francesas importantes (entre otras, **El día y la hora** -*Le jour et l'heure*; René Clément, 1962- y **Los primos** -*Les cousins*; Claude Chabrol, 1959-) y en varios *peplums*, nunca antes había interpretado un papel protagonista. Encarnando a Winnetou, el apuesto Brice no sólo irradiaba nobleza y *glamour*, sino también un soterrado erotismo. El personaje del bromista Sam Hawkens, también fijo en las películas sobre May, fue encarnado por el actor cómico Ralf Wolter.

El tesoro del lago de la Plata fue rodada en Yugoslavia, y supuso la primera coproducción germano-yugoslava. Los escenarios de rodaje fueron los románticos lagos de Plitwitzer y las montañas que los rodean. Las escenas a caballo se rodaron en un antiguo aeropuerto privado cerca de Rijeka, donde los vehículos donde estaban instaladas las cámaras podían circular libremente sobre la pista mientras que en la hierba cercana los indios perseguían a los rostros pálidos. Para las tomas en las zonas rocosas se elaboró una complicada construcción: se fabricó una enorme pista sobre la que se colocó un vehículo abierto en el que estaba montada la cámara;

El tesoro del lago de la Plata



este artilugio era arrastrado desde un autobús, pasando por encima de palos y piedras.

La música de Martin Böttcher contribuyó al éxito, y sus románticas melodías del Oeste se convirtieron en un símbolo de las películas de Winnetou. *La melodía de Old Shatterhand*, de la película **El tesoro del lago de la Plata**, estuvo durante 17 semanas como número uno en las listas musicales. Las bandas sonoras de las películas de Winnetou fueron los primeros LPs de música de cine que salieron al mercado alemán, y de ellos se vendieron más de 500.000 copias.

El tesoro del lago de la Plata no sólo recaudó dinero en Alemania, sino que se estrenó en más de sesenta países, y fue exhibida, fuera de concurso, en el Festival de Cine de Moscú. No obstante, en Inglaterra sólo se distribuyó una versión resumida de 80 minutos (contra los 111 del original), sobre la que en el *Monthly Film Bulletin* se pudo leer: *"Un fresco* western *continental, en el que resulta estupendo constatar que, por una vez, no es la caballería USA, sino una tribu de indios, quien acude al rescate en el último momento. Las localizaciones son de gran belleza, y el film es muy agradable de ver, a pesar de que ha sido tan salvajemente mutilado que la historia avanza a trompicones"* (3).

En vista de su enorme éxito, Wendlandt produjo inmediatamente una segunda parte, **Furia apache** (*Winnetou I*; Harald Reinl, 1963). A la pregunta de qué podría haberle hecho renunciar a realizar una serie sobre las novelas de Karl May, contestó: *"Si* ***El tesoro del lago de la Plata*** *hubiera sido sólo un buen negocio"*. En realidad, la película se había convertido en una mina de oro, y Wendlandt, que era de natural generoso, volvió a invertir otro millón de marcos alemanes. No escatimó dinero: para 130 armas y revólveres había 25.000 cartuchos sin balas; los indios fueron equipados con 60 lanzas, 180 *tomahawks* y 100 arcos; en la lista de *atrezzo* figuraban además 20 canoas, 200 metros de vía férrea y una locomotora auténtica, que fue cedida por un museo; sólo para la decoración y las escenas a caballo (150 caballos) se gastaron 300.000 marcos alemanes. Se volvió a rodar en Yugoslavia, adonde 30 vehículos desplazaron al equipo, compuesto por 120 trabajadores, desde la costa del Adriático hasta las apartadas zonas de rodaje.

En comparación con **El tesoro del lago de la Plata**, en **Furia apache** se aprovechó mejor el romántico entorno montañoso y el idílico paisaje de los lagos. La película es un muestrario de bellísimas imágenes, entre las que sobresalen aquéllas en que Winnetou cabalga en solitario por el paisaje. En este aspecto, Reinl consiguió llevar a cabo su pretensión: *"En las películas sobre Karl May, que se desarrollan principalmente al aire libre, me esfuerzo por recrear la belleza y un determinado romanticismo. Observo el paisaje y trato de incluirlo de manera que la gente se sienta estimulada por la amplitud y grandiosidad del mismo, y es allí donde coloco la acción, que en cierto modo resulta tensa pero al mismo tiempo conserva su ingenuidad, como en un cuento"* (4).

Al productor berlinés Artur Brauner, propietario de CCC-Film, no le había pasado inadver-

tido el éxito de estas películas, y quiso aprovecharse. Brauner estaba bastante mal considerado en el sector, ya que a menudo intentaba copiar los éxitos ajenos, como hizo con las películas sobre Edgar Wallace de Rialto Film. Dado que Horst Wendlandt se había asegurado todos los derechos de las novelas de May que se desarrollaban en América, Brauner aprovechó para su película sobre Winnetou algunas historias cortas de May y produjo **La última batalla de los apaches** (*Old Shatterhand*; Hugo Fregonese, 1963). Los papeles principales fueron interpretados igualmente por Lex Barker y Pierre Brice, y el director fue el argentino Hugo Fregonese, que ya había dirigido para Brauner **Die Todesstrahlen des Dr. Mabuse** (1964). El presupuesto de la película fue fijado en seis millones de marcos, y pretendía superar a todos los *westerns* alemanes anteriores. Igual que Wendlandt, Brauner buscó coproductores en Italia, Francia y Yugoslavia. **La última batalla de los apaches** se rodó también en Yugoslavia. En Popovopolje se construyó un gran fuerte de 140 x 40 m, y se emplearon 140.000 marcos alemanes en la construcción de una carretera que pasaba por el valle de Popovopolje para que los camiones pudieran transportar el material para la obra. La ciudad, Golden Hill, se construyó en Trebinje, con calles cuya longitud alcanzaba los 180 m, mientras que el pueblo de los apaches se erigió en las pintorescas cataratas de Krka, en Skradin, que ya habían aparecido en **Furia apache**. El rodaje fue realmente difícil; cada día, el equipo debía recorrer 140 km para desplazarse desde la costa hasta el lugar de rodaje.

La película estaba pensada desde un principio para el mercado internacional, debido a su alto presupuesto. Seguía nítidamente los cánones de los *westerns* americanos, era mucho más violenta (en Alemania fue prohibida para menores de 16 años) y las prostitutas del salón probablemente no habrían sido del gusto de Karl May. Faltaba por completo el aire seudo-romántico de las producciones de Rialto. Una de las razones podía estribar en que la banda sonora no fue encargada a Martin Böttcher, sino al italiano Riz Ortolani, cuya música, más redundante, no era pegadiza, como sí lo eran las melodías de Böttcher, para entonces ya conocidas por el público. No obstante, también **La última batalla de los apaches** obtuvo grandes beneficios y cubrió sobradamente la inversión; además, después de **Furia apache** fue la película más taquillera en la temporada 1963-1964.

En 1965, por esta película se produjo el primer conflicto entre el sector televisivo y el cinematográfico, ya que **La última batalla de los apaches**, en lugar de reponerse en las pantallas cine-

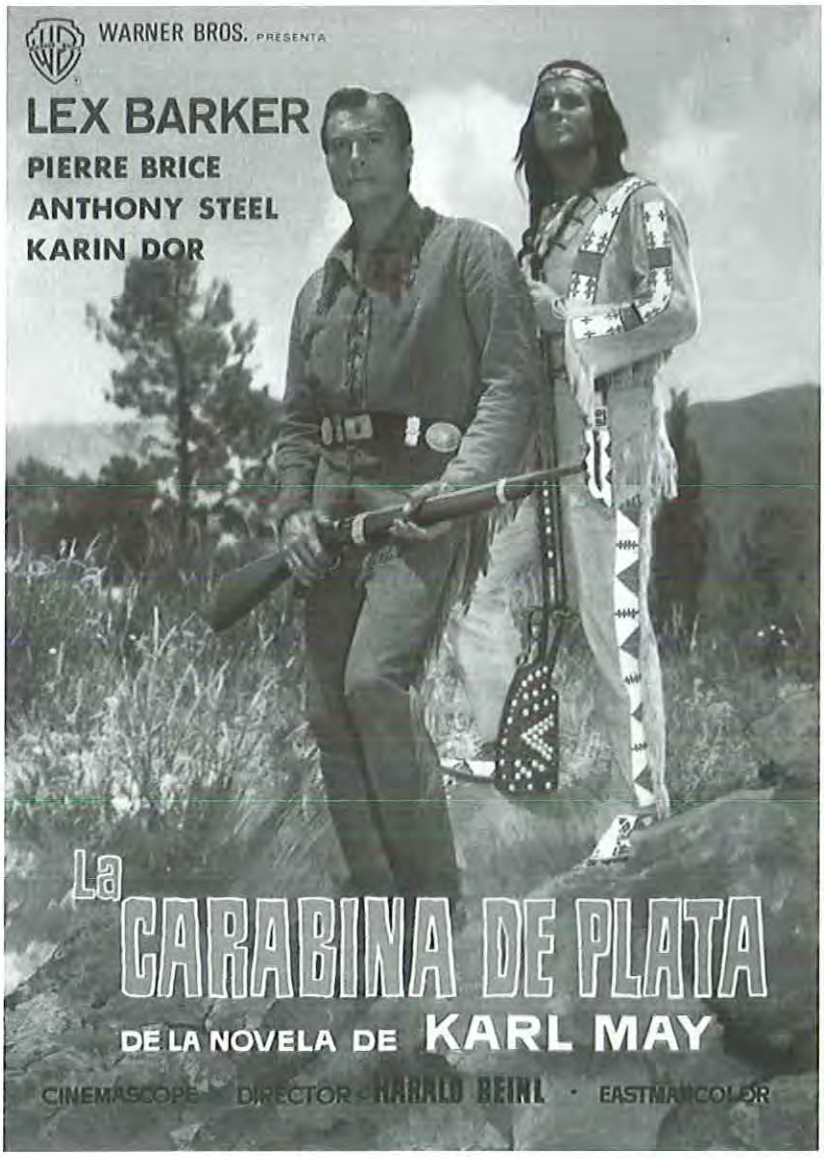
matográficas, como el resto de las películas basadas en obras de May, fue vendida a la televisión. Debido a las masivas protestas, la principal asociación de exhibidores consiguió atrasar la emisión televisiva hasta otoño de 1970.

La competencia entre Artur Brauner y Horst Wendlandt llevó a que a mediados de los años 60 se sucediesen sin interrupción películas sobre textos de Karl May. Mientras que Wendlandt se seguía manteniendo fiel a las historias *western* de May, Brauner probó suerte con otras temáticas del autor. Así, en 1964 produjo **Cumbres de violencia** (*Der Schatz der Azteken*), y en 1965 **En el imperio del mal** (*Der Schut*) y **Die Pyramide des Sonnengottes**, dirigidas las tres por Robert Siodmak y con Lex Barker como protagonista. En aquella época, Barker estaba tan ocupado que para el rodaje de **Die Pyramide des Sonnengottes** sólo dispuso de tres semanas. No obstante, el éxito comercial de estas películas fue notablemente inferior al obtenido por los *westerns* basados en el mismo novelista.

Para **La carabina de plata** (*Winnetou II*; Harald Reinl, 1964), Wendlandt descubrió nuevos y atractivos parajes en Yugoslavia. Así, el director Reinl y su operador Ernst Kalinke introdujeron en la historia de forma efectista las cuevas de Adelsberg, en Postojna. El entusiasmado público alemán empezó a viajar en masa a Yugoslavia para ver con sus propios ojos aquellas maravillas de la naturaleza.

En **La carabina de plata** hay que señalar la colaboración de Mario Girotti, que después sería conocido como Terence Hill; también, en un papel secundario, se podía ver a Gojko Mitic, quien a partir de 1966 protagonizaría todos los *westerns* de la DEFA, productora de Alemania del Este.

También en 1964 se estrenó **Los buitres** (*Unter Geiern*, Alfred Vohrer). En esta producción, Wendlandt se encontró con que Lex Barker no tenía tiempo porque es-



taba trabajando para las películas de Siodmak producidas por Brauner. Sin dar muchas explicaciones, así pues, en el guión se cambió el nombre de Old Shatterhand por el de Old Surehand, y para interpretarlo se contrató a Stewart Granger, quien, con 75.000 dólares americanos, percibió el sueldo más caro jamás pagado en una película sobre May. En una entrevista, Granger comentó sobre su papel: *"Pensaban que yo era un actor del estilo Lex Barker, a veces dramático, a veces heroico. Yo pensaba que eso no era lo que el público quería. El público prefiere a un personaje simpático que no se tome a sí mismo demasiado en serio y que sea más 'del Oeste' que John Wayne; eso resulta muy divertido. ¡Un tipo que cuando dispara nunca falla!"* (5). Pero el público alemán no encajó bien el humor y la ironía de Granger. El héroe callado y noble de Lex Barker encajaba mejor con el mítico Winnetou. Pero Alfred Vohrer, que sustituyó a Harald Reinl como director, compartía la visión distante de Stewart Granger, lo cual supuso que esta película careciera de ese espíritu legendario propio de las anteriores producciones de Wendlandt. Los nuevos guionistas, Eberhard Keindorff y Johanna Sibelius, igualmente fracasaron en su esfuerzo por lograr un hilo conductor convincente.

En primavera de 1965 vio la luz **El asalto de los apaches** (*Der Ölprinz*), también con Stewart Granger. La dirección corrió a cargo de Harald Philipp, un director más bien mediocre. Con esta película comenzó el principio del fin de la serie. Wendlandt empezó a escatimar medios. La utilización de planos de acción de anteriores películas, como el incendio de New Venango de **La carabina de plata**, repercutieron negativamente en la calidad de la película.

Así, para Wendlandt el último éxito comercial de la serie fue **La carabina de plata**. Por otro lado, cuando se supo que se iba a hacer una película basada en aquella novela estallaron grandes protestas en los suplementos culturales y por parte de los fans de Winnetou, ya que termina con la muerte de éste, lo cual podía suponer también el fin de la serie sobre los *westerns* de Karl May.

"Gracias a Dios", contraataca la productora, *"Karl May ha escrito otras historias de Winnetou, y ha marcado un camino que pueden seguir las nuevas películas de Winnetou..."*. Porque las películas de Winnetou constituyen una mina de oro, y sus protagonistas, Pierre Brice y Lex Barker, se siguen manteniendo en la cima de la popularidad con un mínimo esfuerzo. El director Harald Reinl no exige de ellos, salvo en contadas ocasiones, más que una expresión estereotipada de nobleza pura, y reprochar a los guiones poca creatividad y trivialidad probablemente tampoco sería demasiado justo. *"Están redactados para que pueda seguirlos sin esfuerzo hasta un niño de doce años"* (6).

Dos meses después se presentó otra película de Winnetou, **El justiciero de Kansas** (*Old Surehand I*; Alfred Vohrer, 1965), en la que volvía a aparecer Stewart Granger junto a Pierre Brice, a las órdenes de Alfred Vohrer. Al principio se había pensado en hacer una trilogía con el personaje de Old Surehand, ya que el argumento de **El justiciero de Kansas** remitía sólo al personaje de Old Surehand, y Winnetou no aparecía hasta transcurridos 40 minutos de

película. Sin embargo, para Stewart Granger fue su último papel como Old Surehand. Debido a que ya había firmado un contrato para rodar una segunda parte, en su lugar se le encomendó el papel de un inspector de Scotland Yard en una producción policíaca basada en Edgar Wallace, **El templo del hampa** (*The Trygon Factor*; Cyril Frankel, 1965).

El día más largo de Kansas City (*Winnetou und das Halbblut Apanatschi*; Harald Philipp) llegó a los cines en 1966. La antigua energía se había evaporado ya. *"Del primigenio equipo de Wendlandt para el primer* western *sobre una obra de Karl May, en la octava película de Winnetou ya no quedaba más que el compositor, Martin Böttcher; el nuevo equipo, sobre todo el guionista Denger y el director Philipp, era un mero remedo del original"* (7).

El definitivo ocaso de la serie se produjo con **Hombres desesperados** (*Winnetou und sein Freund Old Firehand*; Alfred Vohrer, 1966), la última película de Winnetou de Wendlandt, y **El valle de los héroes** (*Winnetou und Shatterhand im Tal der Toten*; Harald Reinl, 1968), producida por Brauner. En **Hombres desesperados**, Wendlandt intentó buscar nuevas vías, porque consideraba que las historias de May ya no eran lo suficientemente atractivas, procurando que la película se acercase más a los modelos de los *westerns* americanos e italianos. El resultado fue un film más duro y violento que sus antecesores, y Martin Böttcher fue sustituido por Peter Thomas, el autor de la música de las películas sobre Edgar Wallace y Jerry Cotton. Lex Barker, que no tenía tiempo, y Stewart Granger, que era considerado por Wendlandt como un *"veneno para la taquilla"*, fueron sustituidos por el seco "Old Firehand" Rod Cameron. La historia fue escrita por dos autores americanos, David DeReske y C. B. Taylor, y Harald G. Petersson añadió ingredientes de May. La película no fue distribuida por el habitual distribuidor alemán Constantin sino por la americana Columbia-Bavaria.

Pero este intento de asalto del mercado americano no funcionó: la película fue un completo fracaso, y después de eso Wendlandt dejó de producir *westerns*.

Artur Brauner no quería creer del todo en el declive de Winnetou, y con **El valle de los héroes** intentó salvar la serie. La película fue rodada con un presupuesto relativamente bajo, sin demasiado convencimiento, y se tiraron tan pocas copias que fue necesario casi medio año para que fuera vista en toda Alemania.

La reposición de la primera película de Winnetou a comienzos de los años 70 supuso un nuevo éxito. Para la nueva andadura de Winnetou se organizaron en las grandes ciudades estrenos espectaculares, contando también con la presencia de Lex Barker y Pierre Brice, y el público acudió en masa.

En total, las películas sobre obras de Karl May fueron vistas por más de 35 millones de personas. El crítico Günter Seuren explicaba el éxito de público del modo siguiente: *"El público alemán ha tenido que conformarse hasta ahora con héroes extranjeros, sobre todo americanos. Pero Old Shatterhand es una personificación de ideales alemanes por antonomasia, y Winnetou puede contar con el agradecimiento de los lectores alemanes durante decenas de años porque supieron valorar la calidad* made in Germany *de los 'superalemanes'. La ideal conjunción entre el representante, ligeramente melancólico, del pueblo de los pieles rojas en extinción y el noble sabio que no se presenta como un conquistador sino como un hombre comprensivo, halaga el espíritu de los lectores alemanes. Incluso aunque nos quedemos sólo con sus inquebrantables actos heroicos, prescindiendo del modelo pedagógico creado de forma casi esotérica por Karl May, siempre permanecerá la sugestiva imagen de la acción conjunta. Esta fidelidad tiene algo de religioso, y el marco espectacular es el paisaje de la pradera y de las montañas azules. La relación de los héroes con la naturaleza y su comportamiento humilde con las fuerzas naturales es una razón más para que esta serie de películas haya obtenido tan buen resultado. Winnetou y Old Shatterhand son un invento alemán"* (8).

El día más largo de Kansas City

El significativo éxito de los *westerns* adaptados de Karl May probablemente no esté en relación directa con su calidad artística, porque en el mejor de los casos se trataba de producciones artesanales meramente aceptables; su importancia reside más bien en el hecho de que sentaron las bases del *eurowestern*. Las coproducciones europeas como **Por un puñado de dólares** no hubieran existido nunca sin el enorme éxito de las películas de Winnetou.

Además de las películas de Winnetou, en los años 60 se rodaron otras películas del Oeste en Alemania Occidental, que, comparativamente, fueron insignificantes, tanto en calidad como en éxito comercial. Mientras los directores italianos optaban por adoptar seudónimos ingleses, las productoras alemanas contrataron directores americanos, como Mark Stevens, Sheldon Reynolds o Sobey Martin. Es digna de mención la película **Un lugar llamado Glory/Die Hölle von Manitoba** (Sheldon Reynolds, 1965), pues en ella trabajaron juntos la pareja Barker/Brice, esta vez como héroes del revólver que escenificaban espectaculares duelos delante de un público que pagaba por verlos. El crítico Joe Hembus reprochó a esta película un intento impertinente de desmitificar los héroes de la serie Winnetou. En el año 2001, Winnetou volvió a los cines alemanes, pero esta vez como homosexual: **El tesoro de Manitú** (*Der Schuh von Manitou*). Esta parodia de Winnetou, dirigida por el cómico televisivo Michael "Bully" Herbig, batió todos los récords de taquilla y, con sus once millones de espectadores, se ha convertido en una de las películas alemanas más taquilleras de la historia.

NOTAS

1. *Tagesspiegel*, 30-7-1976.

2. "Schwierigkeiten beim May Verfilmen", en el *pressbook* de la película **Furia apache**.

3. *Monthly Film Bulletin*, abril de 1966.

4. Harald Reinl en una entrevista con Joachim von Mengershausen, en *Süddeutsche Zeitung*, 21/22-9-1968.

5. Bean, Robin: "What out West in Yugoslavia", en *Film & Filming*, septiembre de 1965.

6. Hans Dieter Roos, en *Süddeutsche Zeitung*, 18-10-1965.

7. Hembus, Joe: *Western-Lexikon*. Munich, 1976.

8. *Deutsche Zeitung*, 17-12-1963.

Yo soy la revolución

Pan y dinamita

El eurowestern político

60ko hamarkadaren azkeneko urteetan, Europako westernaren barruan izaera politikoa zuen aldagai zehatza nabarmendu zen. Eurowestern politiko horien istorioak Mexikon gertatzen ziren eta zegokien ideologia anarko-komunista zen. Erowestern mota honen sinbolo dira batik bat Tomás Milian eta Gian Maria Volonté aktoreak, Sergio Sollima eta Sergio Corbucci zuzendariak, eta Franco Solinas gidoilaria.

Roberto Curti

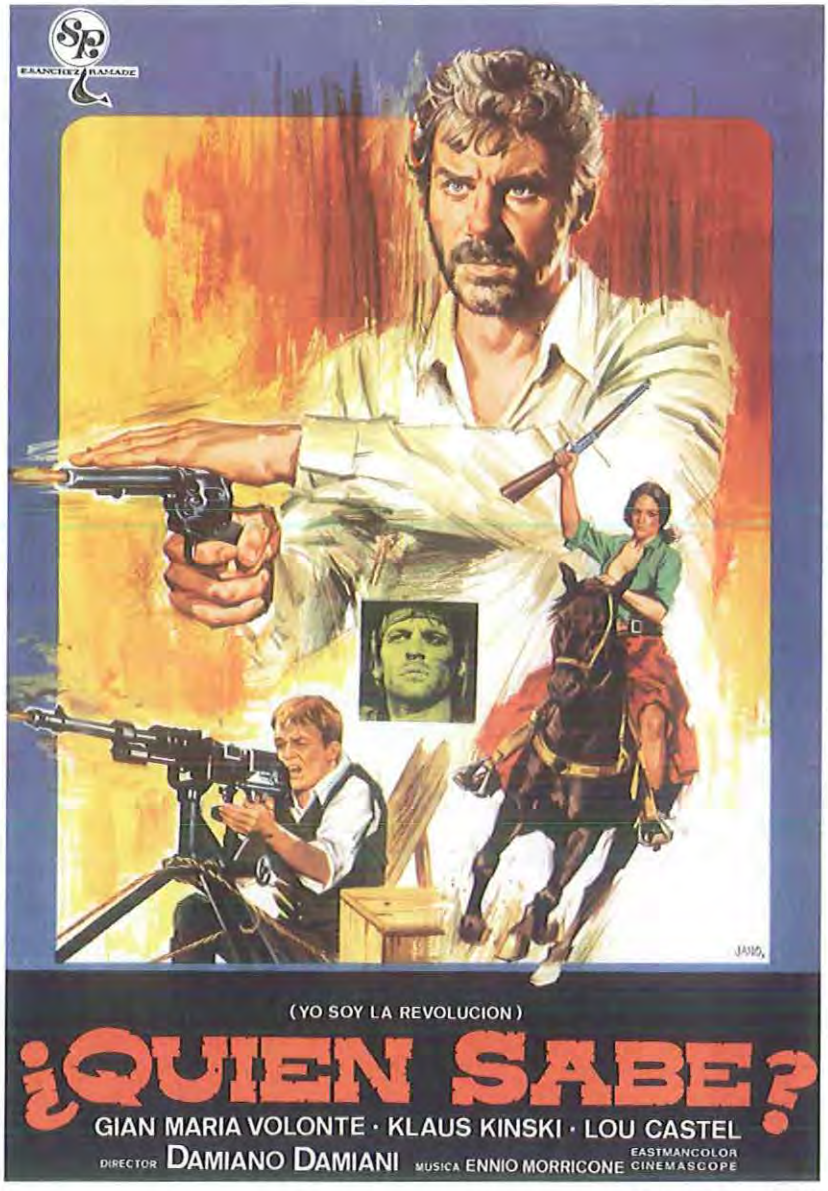
"*El* western *es un magnífico contenedor en el que puede caber una infinidad de cosas: de la tragedia griega y el drama shakesperiano hasta la psicología, absolutamente todo*" (1). Estas palabras de Franco Giraldi son esclarecedoras y confirman una vez más la versatilidad de un género que quizá sea la quintaesencia del cine occidental. Como en otras partes ya se habla de la posmodernidad del *western all' italiana*, aquí lo que importa es subrayar que ese aspecto de *"magnífico contenedor"* a menudo se ha utilizado para escenificar sin tapujos una ideología política y social estrechamente vinculada a un contexto histórico muy inquieto. Buena parte del *western* político se podría resumir en dos palabras: Franco Solinas. Más allá de cualquier teoría acerca de la importancia del autor, la personalidad más fuerte y coherente que sobresale del lote es precisamente la del guionista

de **La batalla de Argel** (*La battaglia di Algeri*; Gillo Pontecorvo, 1966), que en 1967 fue invitado por Damiano Damiani a trabajar en un guión de Salvatore Laurani ambientado durante la revolución mexicana, cuyo protagonista era un personaje "*bastante pintoresco y pícaro*" (2).

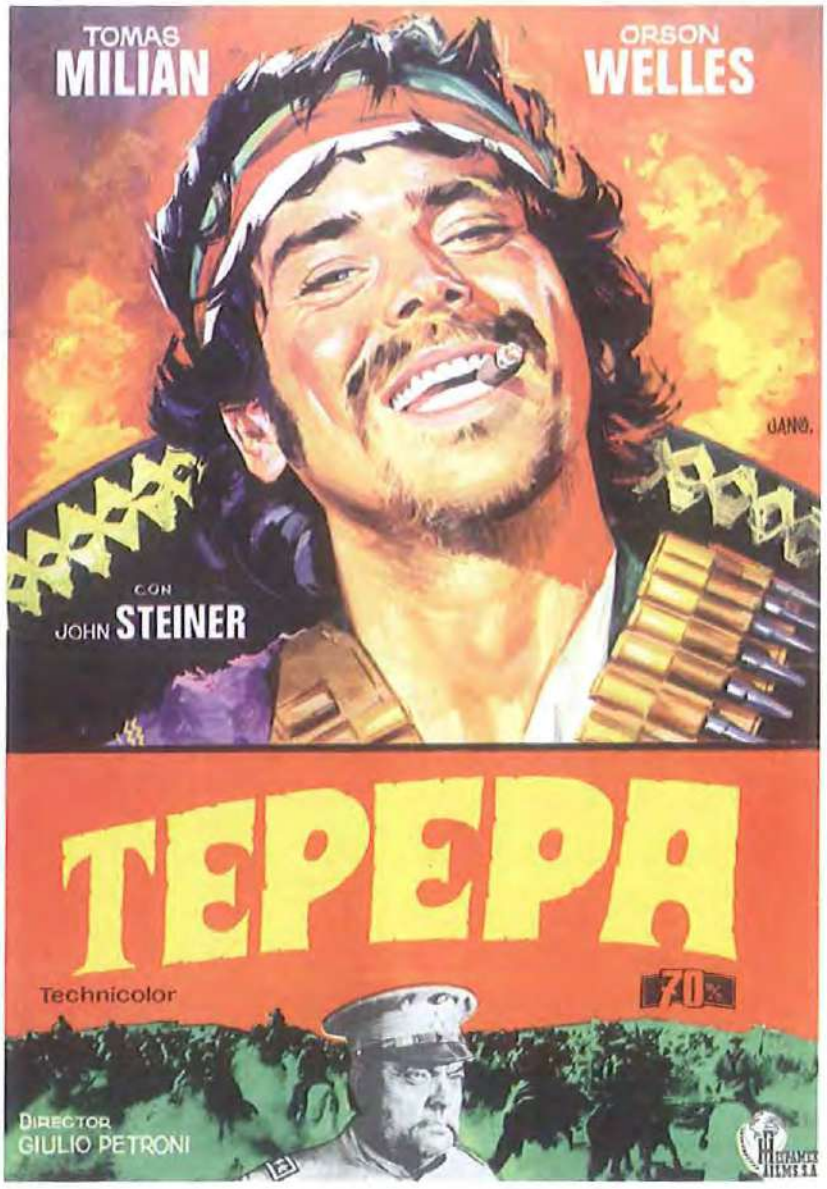
Una breve puntualización: **Yo soy la revolución** (*¿Quién sabe?*; Damiano Damiani, 1966), como aclaró correctamente Damiani, *"no es un* western. *La ignorancia de los críticos es tan profunda que cuando ven una persona a caballo piensan que la película es del Oeste. Entonces, ¿también* ***¡Viva Zapata!*** *(*Viva Zapata!*; Elia Kazan, 1952), también* ***¡Viva Villa!*** *(*Viva Villa!*; Jack Conway, 1934), también las películas del nuevo cine brasileño serían* westerns*? El* western *pertenece a la cultura protestante norteamericana. (...) Al sur del Río Grande no hay* West*, está México, que es otra cosa"*. A pesar de ello, introduciremos en este género **Yo soy la revolución**, así como otras películas *tortilla-western* (3), puesto que el gran público así las percibió y acogió, reemplazando el recuerdo de Monument Valley por los pueblos quemados por el sol (de Almería, conviene recordarlo).

La película de Damiani era por lo tanto un camuflaje, *"una operación que tiende a hacer de la historia la perfecta imagen del presente"* (4). Por esto la elección de trabajar con Solinas resulta especialmente significativa: ya había tenido que vérselas con la Historia, desde el bandolerismo en Sicilia al servicio de los movimientos independentistas en **Salvatore Giuliano** (*Salvatore Giuliano*; Francesco Rosi, 1962) hasta la guerra de Argelia en la película de Pontecorvo. La relación entre El Chuncho (Gian Maria Volonté) y el yanqui Bill Tate, apodado El Niño (Lou Castel), es la misma que se esbozaba en **La batalla de Argel** y que iba a formar la estructura portante de **Queimada** (*Queimada*, 1969), de Pontecorvo: el conflicto entre civilización y barbarie. Damiani contó que la película se hizo con la mirada puesta en los movimientos tercermundistas que estaban surgiendo entonces: la revolución mexicana como disculpa para hablar de lo que estaba ocurriendo en el mundo en ese momento, a la luz de un pensamiento que debía tener en cuenta los síntomas de los conflictos internos del país. Tras la entrada del Partido Socialista Italiano (1963) en el gobierno, se llevaron a cabo importantes reformas sociales, provocando sin embargo escisiones y conflictos en el seno de la izquierda. Fue una época de profundas inquietudes sociales y estudiantiles, y además se formaron las primeras organizaciones revolucionarias que iban a desembocar en el terrorismo.

Según los dictados marxistas, la historia de cada sociedad es la historia de la lucha de clases, y el crimen no es más que el producto de la sociedad capitalista, con todas sus injusticias y deformaciones. Para Marx, los delincuentes no forman parte de ese proletariado consciente de su potencial revolucionario, destinado a vencer al capitalismo a través de la lucha de clases, sino que pertenecen al subproletariado más descalificado y degradado (también desde el punto de vista moral), que no ha adquirido conciencia de clase y que reacciona ante la injusticia



Yo soy la revolución



sólo mediante la rebelión individual: el crimen. El imperialista americano, siervo del poder, plagia al héroe proletario para sus fines (Tate se une a los rebeldes para matar a un general mexicano), despertando imprevisiblemente su sentido de pertenencia a una clase.

Sin embargo, **Yo soy la revolución** es una película memorable, no tanto por el mensaje político (tratado de forma convincente, aunque abierto a un populismo inevitable) sino más bien por su magnífica construcción narrativa. La potencia del guión de Solinas es tan fuerte que introduce en una narración cristalina unas reminiscencias históricas y literarias nada peregrinas: los peones que hacen justicia matando a don Felipe, el terrateniente del pueblo (Andrea Checchi) evocan las páginas del cuento de Giovanni Verga *Libertà*, que recordaba los acontecimientos de Bronte (5) (*"–¿Así que queréis matarme sólo porque soy rico? –No, señor. Porque nosotros somos pobres y usted ha hecho todo lo posible para que siguiéramos así"*). Además, Solinas engarza en la película diálogos memorables y personajes inolvidables: del delirante místico combatiente Klaus Kinski (*"¿Quién eres? ¿Un religioso que vive con esos bandidos?" "¡Cristo murió entre dos bandidos! Dios está con los pobres y los oprimidos, y si eres un buen cura, ¡debes saberlo!"*) a la "pasionaria" Martine Beswick, cuya dimensión física coincide con la de Volonté (por mucho que se diga, aquí el actor resulta más eficaz que con Leone). Damiani dirige la película con sobriedad y equilibrio, mirando a **¡Viva Zapata!**. Lou Castel, tras **Las manos en los bolsillos** (*I pugni in tasca*; Marco Bellocchio, 1965) era el actor-símbolo de cierto cine contracorriente: en efecto, Carlo Lizzani lo quiso para su segundo *western* (6), **Requiescant** (1967), donde el actor sueco interpreta un predicador muy hábil con la pistola que tenía que enfrentarse a un feroz terrateniente (Mark Damon) acompañado de un cura-pistolero con los rasgos de Pier Paolo Pasolini. Precisamente la presencia del director de **Accattone** (*Accattone*; Pier Paolo Pasolini, 1961) es la nota más curiosa de un experimento bastante inestable: la relación entre el "gurú" Juan y Castel en la película recuerda la que vinculaba, en el ambiente cultural italiano, al Pasolini intelectual (el de los durísimos artículos en el *Corriere della Sera* que inflamaban el debate en el seno de la izquierda) con sus compañeros del Partido Comunista.

Sobre la película **Tepepa** (1968), de Giulio Petroni, Solinas dijo: *"Se me ha atribuido, pero no es mía"*, y, en efecto, el guión es de Ivan Della Mea, cantautor de izquierdas amigo de Solinas, quien en todo caso colaboró supervisando la redacción. *"Era una película que nunca hubiera aceptado, pero un poco porque a ellos les interesaba y un poco por honradez, porque si uno hace algo debe firmarlo y asumir su responsabilidad, al final lo firmé"*. Y añadía: *"El ambiente era el típico México que sirve para todo"*, subrayando una vez más la naturaleza de "contenedor" del género *western* (aquí entendido en sentido amplio). La dialéctica entre los personajes retoma al pie de la letra la de la película de Damiani, con un joven doctor americano vestido

de blanco (John Steiner), un bandido sanguinario (Tomás Milian) y un general repugnante (Orson Welles, pero la cosa no hubiera cambiado mucho si en su lugar hubiera estado Fernando Sancho). El yanqui salva la vida a Tepepa, pensando sin embargo en la venganza (el bandido violó a su hermana, provocando así su suicidio), y poco a poco aprende a conocer al mexicano, conquistado por su carisma y descubriendo su alma revolucionaria. Entre las parrafadas didácticas resaltan los latiguillos de Milian y cierta farragosidad en su conjunto: el coletazo final, con Steiner que mata a Tepepa mientras extrae una bala y a su vez es asesinado por un campesino, empero, es ejemplar por su anticolonialismo virulento.

La misma relación (el justiciero Jonathan Corbett que da caza a un peón mexicano acusado de violación y asesinato) aparece en otro guión de Solinas, **El halcón y la presa/La resa dei conti** (1967), cuyo título se atribuye a Sergio Leone, quien a su vez lo había sacado de un tema musical de Morricone. El director Sergio Sollima le devolvió el favor homenajeándole en el final de la película: el duelo a tres de **El bueno, el feo y el malo** (*Il buono, il brutto, il cattivo*; Sergio Leone, 1966). Sin embargo, en comparación con el cine de Leone, a Sollima no le interesaba reflexionar sobre la mitología del género, sino releerlo *"en clave populista y vagamente anarquista"* (7). Según parece, mucho se quedó en el tintero antes de llegar a la gran pantalla, según Solinas: *"El argumento era mucho mejor. Sollima lo cambió, lo noveló... La idea era una de las más claras y lúcidas que he tenido nunca"*; y según Leone: *"El argumento de Solinas era muy bueno; la película, no"*. Inspirada en un hecho realmente acontecido en Cerdeña, la película en principio narraba la historia de *"un joven* sheriff *contra un viejo mexicano borrachín al que el* sheriff *acaba por matar"* (Sollima). Respecto a las películas anteriores, se retrocede a un periodo de *"civilización que progresa y de genocidios legalizados, un momento en el que convivían civilización y barbarie"* (8). La tesis política es menos manifiesta, pero está igualmente presente: "Cuchillo" podría ser también un *vietcong* que lucha contra un boina verde o un indígena contra un oficial inglés en los tiempos del imperialismo en la India. El triunfo de la película es precisamente "Cuchillo" (Tomás Milian), un personaje tan memorable que volvió con el mismo Sollima en una película posterior, **Corre, Cuchillo, corre** (*Corri, uomo, corri*; Sergio Sollima, 1968), que resaltó aún más su picardía: todo gira alrededor de la caza del tesoro de Benito Juárez, en la que están implicados revolucionarios y otros personajes que van por libre (9). Al público le gustó "Cuchillo" porque es el desheredado, el subproletario, el pobre que hace de la necesidad virtud, consiguiendo hacer frente a injusticias y adversidades gracias a esa mezcla de astucia e irreverencia típica de los héroes de la tradición popular, de Bertoldo a Masaniello. *"Empecé a pensar en él como una liebre acechada por los perros"*, recuerda Milian, que se identificó hasta tal punto con el personaje que lo volvió a proponer, en una ambientación contemporánea, en las películas policiacas protagonizadas por el personaje de Monnezza (**Con la ley y con el hampa** -*Il trucido e lo sbirro*; Umberto Lenzi, 1976-; **La banda del trucido** -Stelvio Massi, 1977-). Según el propio Milian, *"Nico el Pirata es, en clave moderna, el Lee Van Cleef de* ***El halcón y la presa***". Para Sollima, *"era el periodo del 68, de la contestación, y aunque por mi parte no había ninguna intención de hacer una película específicamente para ese público, así fue, y (...) precisamente ese público la vio y le gustó"*, y quizá por esta razón la introducción del tema político fue menos estridente respecto a otros *westerns* americanos revisionistas como **Soldado azul** (*Soldier Blue*; Ralph Nelson, 1970), que, con un oportunismo discutible, puso en escena la masacre de Wounded Knee Creek (1866) con una mirada sobre los acontecimientos de Song My, en Vietnam.

En **Yo soy la revolución** la concienciación del protagonista se producía después de la confrontación con un personaje catalizador, sustancialmente monolítico que enfatizaba el choque cultural, resaltando sus contradicciones y aspectos paradójicos. El Niño no consigue entender por qué el otro

tiene que matarle, y tampoco El Chuncho lo sabe: *"¿Quién sabe?"*, porque le falta conocimiento para racionalizar, pero tiene la certidumbre de la "necesidad" de la lucha de clases. En cambio, en **El halcón y la presa** el procedimiento es el contrario: el proletario "Cuchillo" hace que el burgués Corbett deje de lado sus convicciones capitalistas e imperialistas y se abra a la dialéctica de clases. La segunda película del Oeste de Sollima, **Cara a cara/Faccia a faccia** (1968; guión escrito junto con Sergio Donati) da otro paso adelante: entre el profesor apocado (Volonté) y el bandido sanguinario (Milian) se produce una auténtica ósmosis. El primero recupera la fuerza física y descubre su instinto agresivo, y el segundo *"empieza a estar condicionado por primera vez por la cultura y reflexiona acerca de los problemas que el otro le plantea, por ejemplo por qué dispara, por qué mata... (...) Una vez más, hombres condicionados por el contexto, enfrentándose a situaciones dispares, se descubren distintos frente a las circunstancias"* (Sollima). El tema es parecido al señalado en la obra anterior: *"en qué medida el hombre puede salvarse del condicionamiento de la sociedad y en qué medida no lo consigue"*. El entorno hace al hombre: *"¡Tú te adaptas bien! Eras culto y civilizado entre la gente civilizada y eres salvaje entre los salvajes"*, le dice en un momento dado Milian a Volonté. Sin embargo, no hay un determinismo absoluto, y la personalidad del individuo desempeña un papel fundamental. El discurso se hace más amplio, más complejo, tocando temas como la psicología del comportamiento y la teoría del Che Guevara sobre la rebelión en el medio campesino.

También **Salario para matar/Il mercenario**; Sergio Corbucci, 1968) retoma el tema de la revolución mexicana partiendo de una idea de Franco Solinas. Gillo Pontecorvo hubiera tenido que dirigir la película y, según Solinas, *"de vez en cuando venía a verme con unos proyectos horrendos, tipo* western, *y yo le preguntaba si estaba loco"*. Al final, Solinas puso en contacto a Pontecorvo con el productor Alberto Grimaldi y elaboró el argumento junto con Giorgio Arlorio (*"Le dije a Gillo:* '¿Quieres hacer un *western*? ¡Entonces hazlo por lo menos de cierto nivel!'"). Sin embargo, la película acabada conservó sólo un leve rastro de la idea inicial de Solinas, que ni siquiera escribió el guión, limitándose a grabarlo en una cinta, *"para no ser demasiado perfeccionista y no perder demasiado tiempo"*. El proyecto se bloqueó por sucesivos cambios, y el guionista declaró: *"Me pareció absurdo embarcarme en esta empresa tras haber predicado siempre el rigor, tras haber hecho* ***La batalla de Argel****, (...) y le dije a Grimaldi:* 'Esta es la historia, pero en mi opinión no funciona, es necesario buscar algo mejor'". En todo caso, al final la película se hizo: Corbucci sustituyó a Pontecorvo y elaboró otra idea, siempre basada en el encuentro/desencuentro entre dos personajes procedentes de mundos opuestos, destinada a desembocar en **Queimada**.

Cara a cara

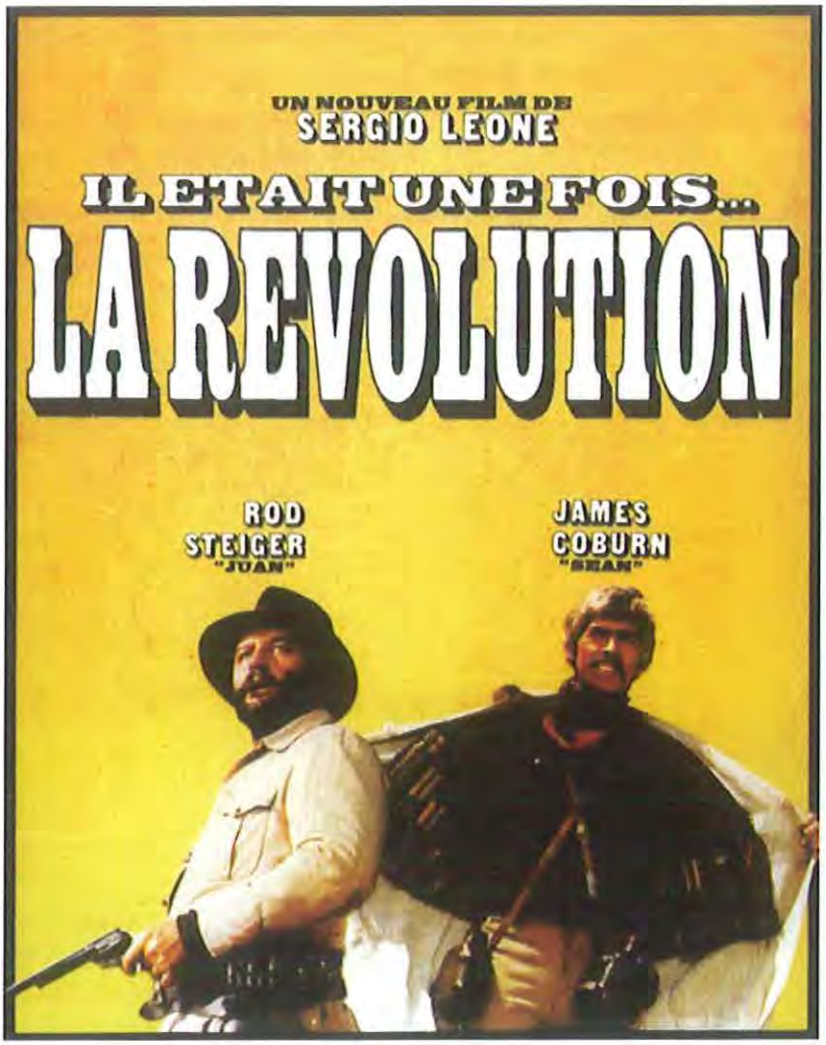
El argumento original de **Salario para matar** era más ambiguo que el de **Tepepa**, y según Solinas "*había algo de Brecht en ello*", especialmente en el final: tras ser indultado por el jefe de los peones revolucionarios (*"¡Quiero que me mates tú!"*, le pide al mexicano que no tiene el valor de hacerlo y le deja libre), el mercenario se alista en los regulares y, entre los prisioneros, se encuentra otra vez con el que le salvó la vida. La misma situación se repite con los papeles invertidos y con un final amargo y socarrón: *"¡Quiero que me mates tú!"*; y el mercenario: *"¡Si sólo es eso!"*, y le dispara. No hay nada de todo esto en la película de Corbucci que, con un procedimiento opuesto al adoptado en **Il grande silenzio** (Sergio Corbucci, 1968), diluye la crueldad en beneficio de una evolución rapsódica: los actores (entre los que destaca Jack Palance) parecen divertirse un montón, pero el tema político es sólo una cortina de humo (el discurso de Franco Nero sobre la revolución, que es comparada con el culo de una mujer que duerme) y la consiguiente metamorfosis del ladrón Paco (Tony Musante) en un ferviente revolucionario no resulta del todo convincente.

El resultado es una especie de esbozo de la película siguiente, **Los compañeros/Vamos a matar, compañeros** (1970), que retoma la extraña alianza entre el gringo y el campesino (respectivamente, Franco Nero y el irresistible Tomás Milian), la estructura de *flash-back* y el contexto revolucionario. Tan sólo tres años después de **Yo soy la revolución**, la épica de *"¡Que viva México!"* ya se ha convertido en un amplio repertorio en el que se puede pescar de todo, como lo demuestra la plétora de películas que se rodaron mientras tanto (10): en las redes de Corbucci (y de los guionistas Dino Maiuri y Massimo De Rita) se quedó de todo un poco, del choque cultural muy bien delineado por Damiani y Solinas a las formas educativas de **Tepepa**, junto con fáciles e inocuas referencias al presente. Por ejemplo, Milian lleva una boina estilo Che Guevara y, entre una palabrota y otra (hasta el punto que la película sufrió un juicio por lenguaje obsceno), pronuncia unos monólogos que recuerdan a Mao y la revolución cultural china. Resulta entonces natural pensar que el rechazo de Corbucci a dirigir **Viva la muerte... ¡tuya!/Viva la muerte... tua!** (1971), que realizó Duccio Tessari, se debiera no tanto a una superstición (Corbucci recordó bromeando: *"No me gustaba el título, me parecía que traía mala suerte y, en efecto, no estaba equivocado: esa película no hizo ni un duro"*), sino al convencimiento de que ya se había tocado fondo y se estaba rebañando el caldero. De hecho, el tercer eslabón de la trilogía revolucionaria de Corbucci, **¿Qué nos importa la revolución?/Che c'entriamo noi con la rivoluzione?** (1972) tomó otro rumbo. Hacía un guiño descarado a la *commedia all'italiana* (el referente principal es **I due marescialli** -1961-, del propio Corbucci, sin olvidar **La gran guerra** -*La grande guerra*; Mario Monicelli, 1959-) con la elección de los actores, Vittorio Gassman y Paolo Villaggio, y equilibraba lo cómico y lo trágico con elevadas ambiciones (unos años después, en alguna entrevista Corbucci citó como referente **El general Della Rovere** -*Il generale Della Rovere*; Roberto Rossellini, 1959-, por la temática del sinvergüenza que ocupa el lugar del héroe y se convierte a su vez en héroe, muy a pesar suyo), pero con unos pésimos resultados. El *western* ya era sólo un recuerdo.

Por fin, en 1971, también el padre del *western all'italiana* decidió pronunciarse sobre el asunto, midiéndose con el México revolucionario de Pancho Villa y Emiliano Zapata: *"El cine debe ser un espectáculo, esto es lo que quiere el público. Para mí, el espectáculo más bonito es el del mito. El cine es mito. Luego, detrás de este espectáculo se puede sugerir lo que se quiera: actualidad, política, crítica social, ideología. Pero hay que hacerlo sin imponer, sin prevaricar, sin obligar a la gente a padecerlo. Está el espectáculo y luego, en segundo lugar, si uno lo desea*

Viva la muerte... ¡tuya!

puede encontrar la reflexión. Es mucho más honesto trabajar así, presentando por ejemplo la política, sin pretender decir la verdad a toda costa. Justamente cuando se cree que se dice la verdad (por lo tanto, cuando se cree que se representa objetivamente la realidad), se dicen las mentiras más grandes. Hay películas de directores de izquierdas que son unas auténticas apologías reaccionarias, y viceversa. En definitiva, el cine es fantasía y, para llegar a ser realmente completa, esta fantasía debe tener una consistencia".



Aunque **¡Agáchate, maldito!** (*Giù la testa*; Sergio Leone, 1971; escrita con Sergio Donati y Luciano Vincenzoni) nació como proyecto que Leone iba únicamente a producir (confiando su dirección a Peter Bogdanovich y, tras su rechazo, a Sam Peckinpah), al final, y pese a las dudas iniciales el director romano, se apasionó con la narración. *"Hay que partir de personajes pequeños para tratar los grandes problemas"*. El hecho histórico es por lo tanto sólo un pretexto, y el tema político se arroja directamente a la cara del espectador desde el principio con una célebre frase de Mao (*"La revolución no es una cena de gala, no es una fiesta literaria, no es un dibujo o un bordado, no se puede hacer con elegancia, con tanta serenidad y delicadeza, con tanta gracia y cortesía. La revolución es un acto de violencia"*). Sin embargo, el encuentro/desencuentro entre los dos protagonistas produce, al final, un fuerte sentimiento de desilusión: *"Quien dice revolución, dice confusión"*, se dice en un momento determinado. **¡Agáchate, maldito!** es insólitamente pródiga en diálogos densos y reveladores (los detractores hablaron de una chapuza ideológica verborreica y seudofilosófica): el célebre monólogo de Rod Steiger se cierra con un elocuente: *"Por favor, no me hables más de revolución... Joder, ¿sabes qué pasa después? ¡Nada! Todo vuelve a estar como antes"*. El irlandés Sean (James Coburn), el intelectual dinamitero que lee a Bakunin y está atormentado por la pesadilla de otra revolución vivida y combatida, desaparece con una gran traca más coreográfica que efectiva, que coincide con su toma de conciencia sobre la inutilidad de la violencia, dejando a su amigo Juan (Rod Steiger), héroe a su pesar, perdido y perplejo. *"Y ahora yo, ¿qué?"* es el ambiguo epígrafe de la película. El año anterior Leone había colaborado en un documental colectivo acerca de la masacre de *piazza* Fontana (**12 decembre**, 1970), y es probable que el pesimismo radical que habita su película más incomprendida y controvertida proceda de su desconfianza hacia la Italia de aquel momento.

En todo caso, mientras Leone endulza la píldora de la desilusión con la grandiosidad espectacular típica de su manera de hacer cine, el final sobrecogedor de **Il grande silenzio**, con la matanza legalizada de los rehenes indefensos que llevan a cabo Tigrero (Klaus Kinski) y sus cazadores de recompensas tras el asesinato del héroe Silenzio (Jean-Louis Trintignant), no deja ninguna salida: los ricos y los poderosos hacen la Historia pasando sobre los cadáveres de los pobres y los oprimidos; la prevaricación es la norma, y el heroísmo es un añadido inútil. Las alusiones ideológicas del guión (de los hermanos Corbucci, Mario Amendola y Vittoriano Petrilli) parecen más equilibradas respecto a los *westerns* mexicanos del propio Corbucci y la insólita ambientación invernal (en los Dolomitas) le confiere una mayor fuerza a esta

apología negra que sigue resultando increíblemente efectiva. *"En mis* westerns *siempre había una alusión política, siempre había un fondo revolucionario o racial"*, puntualiza el director. También en una película muy poco lograda como **El especialista** (*Gli specialisti*; Sergio Corbucci, 1969, con Johnny Halliday, que parece un clon descolorido de Ivan Rassimov, y Gastone Moschin que se sube por las paredes intentando salvar un personaje inviable) se manifiesta una notable acritud anti-burguesa. Además, el final metafórico invita claramente a una lectura política: el *sheriff* (Gastone Moschin) es un no-violento que se niega a utilizar las armas y, en uno de esos sobresaltos de violencia socarrona típicos del director, recibe un disparo en plena frente por parte del bandido (Mario Adorf) al que le estaba largando una parrafada pacifista. Aprovechando la momentánea anarquía que se produce, algunos melenudos se adueñan de las armas y desnudan literalmente a los caciques en la plaza del pueblo, pero les derrota el héroe Halliday (herido y con una pistola descargada). Es un apunte burlón y pesimista, típico del director de **Los despiadados/I crudeli** (Sergio Corbucci, 1967): la no-violencia es una utopía, y toda revolución es tan precaria como inútil. Los oprimidos (los melenudos, una especie de *hippies* transplantados al Oeste, al principio de la película estaban en el barro, humillados y dominados) pronto se transforman en opresores, incapaces de escapar de la ley de la violencia y proporcionar unas bases sólidas al poder conquistado: en efecto, los disparos contra Halliday no dan en el blanco o se desvían por el chaleco antibalas, y los neorrevolucionarios salen huyendo espantados por una Némesis fantasmal. Es como decir: el movimiento ya lleva en su seno los gérmenes de su propio fracaso, al estar desprovisto de la lucidez necesaria para dar en el blanco; es decir, es incapaz de elegir un líder que sepa estar a la altura. La restauración es, por tanto, inevitablemente sólo cuestión de tiempo y de dinero.

En cambio, **La muerte de un presidente/Il prezzo del potere** (Tonino Valerii, 1969) trata de las luchas por los derechos civiles y el problema de la integración racial, bajo la influencia de los acontecimientos ocurridos en los años anteriores en Estados Unidos: la trama de la película es la trasposición del asesinato de Kennedy al periodo inmediatamente posterior a la Guerra de Secesión, en el profundo Sur que hierve de odio e intolerancia racial, envenenado por las maniobras de los grupos que tienen en sus manos el poder económico. Valerii hubiera querido profundizar más en el tema de los derechos civiles de los negros mostrando *"una Dallas llena de esclavos, campos de algodón, con ecos de cantos espirituales y hazañas heroicas para liberar a los negros de su condición desesperada"*. Sin embargo, insoslayables dificultades de producción obligaron al director a hacer de la necesidad virtud: *"En toda la película sólo tuve cinco negros -digo cinco-, que tuve que buscar personalmente. En efecto, el productor, a pesar de los acuerdos alcanzados, se negó a pagar a un centenar de extras que se hubieran tenido que trasladar de Madrid a Almería"* (11).

Lo que salta a la vista es, por lo tanto, el dilema ético al que se enfrentaban los protagonistas: frente a una situación gravísima para la democracia, Bill Willer (Giuliano Gemma) y Arthur McDonald (Warren Vanders) reaccionan de manera diametralmente opuesta, aun persiguiendo un mismo objetivo. El primero es un *outsider* que quiere tomarse la justicia por su mano, mientras que el segundo es secretario del presidente y, como tal, un engranaje dentro del sistema, que intenta dialogar con los conspiradores, sirviéndose de la diplomacia y, ¿por qué no?, del chantaje, con tal de beneficiar al país. A pesar del final conciliatorio (tras eliminar a los conspiradores, Willer devuelve a McDonald algunos documentos comprometedores que hubieran podido desestabilizar el país), está claro que Valerii es partidario de Willer, no en el sentido de legitimar la violencia política, sino de aseverar un movimiento irrefrenable de rebelión frente a la negación de los derechos. Frente a una injusticia extrema, al hombre no le queda más remedio que responder con todas sus fuerzas, cueste lo que cueste. En lugar de recurrir a los lemas y las consignas, Valerii opta por la introspección y la profundización psicológica del individuo frente a la Historia.

Quedan dos obras que se relacionan sólo iconográficamente con el cine del Oeste, aprovechando sus convenciones con mala intención para darle la vuelta a los significados. **Le vent d'est** (1969), de Jean-Luc Godard (cuyo guión lleva también la firma de Daniel Cohn-Bendit, el líder estudiantil del mayo del 68), fue concebida como una acción con tintes anarquistas, un sabotaje contra el sistema productivo: *"Estaba destinada a dañarlos con la entrega de un producto imperfecto, desprovisto de 'consenso', en definitiva, invendible"* (12). El dinero destinado a la producción se distribuyó entre los extras (en realidad, miembros de grupos extra-parlamentarios). La "trama" se interrumpe con debates políticos entre los miembros del equipo de rodaje, mientras que el "protagonista" Gian Maria Volonté (a menudo encuadrado como si fuera un extra) lleva un uniforme de la caballería nordista que simboliza la represión (¡curiosa antítesis de El Chuncho!) y se mueve en la película

gritando eslóganes políticos. En su día se habló de *"museo oral de la contestación"* (Alberto Moravia), pero el enfoque iconoclasta de Godard resulta prácticamente insoportable para cualquiera que no esté animado por propósitos exegéticos y que no tenga un estómago de hierro.

Completamente distinta es **No tocar la mujer blanca** (*Non toccare la donna bianca*, 1973): Marco Ferreri es uno de esos directores a los que les basta una idea, una intuición para construir una película, como lo demuestran sus mejores obras, de **Se acabó el negocio** (*La donna scimmia*, 1963) a **Dillinger ha muerto** (*Dillinger è morto*, 1968), de **La gran comilona** (*La grande bouffe*, 1973) a **Adiós al macho** (*Ciao, maschio*, 1978). Aquí, el director enmarcó la ecuación subproletariado urbano-tercer mundo dentro de una sociedad capitalista e imperialista, trasponiendo la derrota de Custer en Little Big Horn a un contexto contemporáneo. Los indios son los desahuciados y los explotados, los indocumentados echados por la especulación de la construcción y el brazo armado de la burguesía, el ejército. La gran excavación en el corazón de París tras el desmantelamiento de Les Halles sustituye Monument Valley, mientras que el excelente reparto (Marcello Mastroianni, Ugo Tognazzi, Catherine Deneuve, Philippe Noiret, Serge Reggiani) lleva trajes de época, consiguiendo un genial efecto de extrañamiento al estilo de Brecht. El Oeste se convierte así en *"un teatro didáctico, donde no existen personajes y psicologías, sino emblemas, funciones sociales, contraposiciones de papeles"* (13).

Paradójicamente, los mejores momentos de la película se producen cuando Ferreri (que agudamente se retrata en un divertido cameo en el papel del periodista y fotógrafo de corte, como parte integrante del sistema al que critica) se inclina por la épica del género, como ocurre en la batalla final: justamente porque el *western*, en su conjunto, es un fenómeno cultural mucho más complejo y contradictorio de lo que parece.

Con el declive del *western all'italiana*, las metáforas y los debates se desplazaron (asumiendo una connotación ideológica a veces opuesta a la manifestada originariamente) hacia el género que en muchos sentidos fue su continuación natural: el policiaco. Por un lado, se trataba de temas connaturales a algunos directores (Damiani, Sollima) y, por otro, era un género estrechamente vinculado a lugares y situaciones de actualidad (eran los años del terrorismo, de las masacres, de las bombas en los trenes) que se prestaba mejor a elucubraciones políticas sin necesidad de tener que utilizar metáforas y aliñarlo todo con una pátina de exotismo. Seguramente, el fenómeno del *western* político demuestra, más de treinta años después, la capacidad del cine popular de captar, a veces de forma instintiva, los humores del presente. Pasados los años y sabiendo cómo ha ido la historia, resulta impresionante escuchar la frase final de **Yo soy la revolución**, cuando El Chuncho, tras matar al gringo Bill Tate, le grita a un peón muerto de hambre *"¡No compres pan! ¡Compra dinamita!"*.

NOTAS

1. Faldini, Franca; Fofi, Goffredo: *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti. 1960-1969*. Página 313.

2. Faldini, Franca; Fofi, Goffredo: Op. cit. Página 300. Donde no se especifique, las declaraciones de directores y actores se han extraído de este valioso libro.

3. Para un examen detallado de las películas del Oeste mexicanas, véase Zigno, Federico de: "Tortilla Western, Messico e rivoluzione all'italiana", en *Amarcord*, nº 5. Páginas 65 y siguientes.

4. Viganò, Aldo: "Giochi nel canyon del postmoderno", en *C'era una volta... il western all'italiana*, catálogo a cargo de Roberto Festi, 2001. Página 8.

5. En 1860, en Bronte, las masas campesinas sicilianas, convencidas de que la expedición de Garibaldi iba a marcar el inicio de un nuevo orden social, se rebelaron para ocupar las tierras de los ricos propietarios, suscitando la represión violenta por parte del propio ejército garibaldino.

6. El año anterior Lizzani había dirigido, bajo el seudónimo de Lee Beaver, **Un río de dólares** (*Un fiume di dollari*, 1966), más por gratitud hacia el productor De Laurentiis por haberle dado trabajo *"en la época de nuestro maccartismo cinematográfico"* (Lizzani) que por auténtica devoción al género.

7. Mereghetti, Paolo: *Dizionario dei film 2002*. Ed. Baldini & Castoldi. Página 1.758.

8. Entrevista a cargo de Zanello, Fabio: "Sergio Sollima: Faccia a faccia", en *Amarcord*, nº 12. Página 11.

9. "Cuchillo" se convirtió en un personaje símbolo para los exponentes de *Lotta Continua*, hasta el punto de que Marco Lombardo-Radice lo utilizó para un cuento-guión.

10. Recordamos, entre otras, **Huracán sobre México** (*Killer Kid*; Leopoldo Savona, 1967), en la que un gringo se une a la causa revolucionaria; **Odio por odio** (*Odio per odio*; Domenico Paolella, 1967); **Prega Dio... e scavati la fossa** (Edoardo Mulargia, 1968); **Un ejército de cinco hombres** (*Un esercito di cinque uomini;* Italo Zingarelli, 1969), escrita por Dario Argento.

11. Declaraciones de Tonino Valerii recogidas en *Almanacco del Cinema 2*. Ed. Il Formichiere. Primavera de 1979. Página 59.

12. Farassino, Alberto: *Jean Luc Godard*. Il Castoro Cinema. Página 121.

13. Fofi, Goffredo: *Capire con il cinema – 200 film prima e dopo il 68*. Ed. Feltrinelli. Página 354.

Recordando Trinidad

Europe is living a celebration

Terence Hill (Mario Girotti) eta Bud Spencer (Carlo Pedersoli) protagonista gisa agertzen diren bi filmak, E. B. Clucherrek (Enzo Barboni) fakturatuak, Trinidad diptikoa osatzen dute. Gizaseme zikinak, lotsagabeak, korrokadetan adituak, nazkagarriak, tximatsuak eta zarpailak aurkezteak adierazten duen transgresio hutsalari lotutako komediak.

Ramón Freixas & Joan Bassa

De entre todos los soportes de información, la memoria es el más frágil, tenue en su consistencia, engañoso -hasta tramposo- en la medida que el tiempo nos distancia y difumina los contornos -y colores- de un momento. No se trata, en el caso de las dos películas protagonizadas por Terence Hill (esto es, Mario Girotti) y Bud Spencer (en el siglo, Carlo Pedersoli), facturadas por E. B. Clucher (alias de Enzo Barboni), que conforman el (influyente *malgré*

nous) díptico **Trinidad**, ni de romper pedestal alguno ni de validar esencias injustamente relegadas. La estricta consideración crítica se nos manifiesta casi idéntica pero, entre sorprendidos y desconfiados, hemos descubierto que las razones esgrimidas para llegar a la conclusión final se han modificado.

Nuestro recuerdo de **Trinidad** estaba vinculado a la transgresión de presentar unos sujetos sucios, maleducados, virtuosos eructadores, impresentablemente guarros..., en suma, greñosos y andrajosos. Una entronización del planeta pulgoso, de la roña, la mugre, que no se ajusta próbidamente con la realidad de las imágenes... sin tampoco desmentirlas del todo (1). Ahí están los harapos como hábito (no talar) de Trinidad, su camiseta raída -en **Le llamaban Trinidad** (*Lo chiamavano Trinità*; E. B. Clucher, 1970)-; el alarde de pies tiñosos, el hecho de que su madre le reconozca por el olor (no a rosas, suponemos, aunque no disfrutemos del Odorama *by* John Waters), la circunstancia de no comer, sino devorar las viandas o la vergonzante confesión de Bud Spencer -en **Le seguían llamando Trinidad** (*Continuavano a chiamarlo Trinità*; E. B. Clucher, 1971)-. Ni mucho menos es cuestión de orearlas como modelo de parodia, pero a cambio sí resultan productos modestos, adecuadamente acomodados a su humilde destino de usar y tirar, sulfatando un alud de títulos con ambos intérpretes ambientados en el siglo XX, condenados -en especial Bud Spencer- a repetir su exitoso papel en una ordalía de celuloides a cual más oleaginoso, si no por los siglos de los siglos, hasta que el cuerpo (les) aguante (un seguimiento de su carrera lo encontrará el lector interesado en *Bud Spencer & Terence Hill*, de Marco Bertolino y Enrico Ridola, Editorial Gremese, Roma, 2002) (2).

La (re)visión con ojos nuevos de las películas se ha efectuado desde unas luces bien diversas. No es asunto -que también- de certificar cambios de gusto, afinamientos a la hora de escrutar o acumulación de títulos en la retina, pero es de cajón el efecto de objetividad generado por la lejanía, máxime cuando únicamente al sedimentarse los recuerdos surgen las conexiones entre ellos. Trinidad es contemporáneo de tres fenómenos (y de los tres se nutre). Por un lado, el auge del cómic, con personajes que a partir de la caricatura recomponen nuestro universo o, por precisar, nuestra realidad. En numerosos pasajes, se impone la referencia a Astérix y Obélix (creación de René Goscinny y Albert Uderzo) antes que a la publicitada de Stan Laurel y Oliver Hardy (3), pareja de fornido y astuto -pero ambos fuertes merced a una/la poción mágica- siempre victoriosa. El espectador conoce sus cualidades y su atención deriva hacia qué ingenioso método utilizarán para vencer, y nunca importarán los batacazos, pues si hay abundancia de fracturas y contusiones, el resultado jamás será de muerte. En su saga/fuga, la violencia es incruen-

ta, de orden hiperbólico, casi de dibujos animados.

Pocos años antes, las pantallas se anegaron con toda suerte y ralea de filmes con espías y agentes secretos, en buena medida pálidos remedos de James Bond, atiborrados de *gadgets*, siempre saliendo indemnes -y triunfantes- de las más enrevesadas situaciones, coquetonamente vestidos y generosamente circunvoltados por bellezas cañón de todo cuño. Precisamente ahí funcionaría el contraste, en el desaliño de los personajes, su penuria tecnológica y en la poca incidencia -por su debilitada entidad, decorativa u ornamental, incluso exótica- de las mujeres a concurso en ambos filmes (4).

Nos referimos a los años 70-72, cuando el *western* rodado en Europa (con Italia y España al copo) ya ha significado buenas películas, alguna obra maestra e innumerables títulos desechables. Al codificar sus propias reglas y asentarse en un espacio propio, el *eurowestern* pudo ofrecer como muestra de madurez (ojo: genérica) una parodia de sí mismo. El fenómeno Trinidad articula una mirada descarada (ni desmitificadora ni iconoclasta) sobre el género, y no se mofa de las grandes películas sino de sus imitadores. La incomprensión por las aportaciones de Leone conlleva *"que la gente reía como consecuencia lógica de todas las barbaridades y estupideces que habían visto en cientos de westerns italianos anteriores"* (5). El hilo de Ariadna que une a Barboni y Leone procede de su primitiva confluencia en **Los últimos días de Pompeya/Gli ultimi giorni di Pompeii** (Mario Bonnard, 1959), uno como operador, el otro coguionista y realizador de buena parte del metraje (6). Nuestra memoria nos hablaba de Sergio Leone y hasta de John Ford burdamente maltratados, cuando los referentes son las piezas de segunda y hasta tercera fila, esas secuelas de tachuela que, cual invencible epidemia, se rodaban tras cada título de éxito. Y **Trinidad**, por cierto, allanó una barahúnda de copiones (7). Por no ser, la serie **Trinidad** no es ni siquiera pionera a la hora de encarar el género a ritmo de parodia. Es un trampantojo, asegurado por más de un gacetillero travestido de legañoso historiador, saludar como máximo motivo de interés su "recia" perspectiva desmaquilladora. No se le niega, pero lo innegociable es que la sátira del *spaghetti-western* cabalga coetáneamente a su despegue industrial, ergo, previa a la entrada torera de Sergio Leone. Éste no se libró, empero, de ser saqueado por toda índole de "carteristas"; *cf.*: la gallinácea **Per qualche dollaro in meno** (Mario Mattoli, 1966), donde la pareja protagonista -Lando Buzzanca y Raimondo Vianello- retoma idéntico vestuario al de sus homónimos del film de Leone, con Elio Pandolfi endosándose el mítico poncho (8), o la estomagante **Il bello, il brutto, il cretino** (Giovanni Grimaldi, 1967). Se enjuaga una parodia clueca, paniaguada, chusquera, que destiñe la ortodoncia narrativa en **Dos valientes a la fuerza** (*Un dollaro di fifa*; Giorgio Simonelli, 1960), **El sheriff terrible/Due contro tutti** (Antonio Momplet, 1962), **Los héroes del Oeste/Gli eroi del West** (Steno, alias de Stefano Vanzina, 1963), **Los gemelos de Texas/I gemelli del Texas** (Steno, 1965) o la cruspida **Torrejón City** (León Klimovsky, 1962). Otro cantar sería el episodio oní-

rico protagonizado por Pepe Isbert en **Bienvenido, míster Marshall** (Luis García Berlanga, 1952) (9).

En **Le llamaban Trinidad** la presentación de los protagonistas no deja rastro de dudas relativas a actitudes y aptitudes: Terence Hill, desastrado, desembarca en una remota hostería y se zampa una sartén de mugrientas judías. Su nombre le ahorra el pago y se lleva de propina al prisionero mexicano de dos cazadores de recompensas. Cuando éstos reaccionan y desenfundan, les disparará de espaldas. Llega al vecino pueblo justo a tiempo para presenciar cómo Bud Spencer, la mano izquierda del diablo (Trinidad *dixit*; él es la derecha), su hermano -por parte de madre-, atrabiliario y postizo *sheriff* del lugar, fulmina a tres contrarios de golpe (sólo son tres, no precisa ayuda), de hecho, los únicos difuntos de la serie. Dos virtuosos del revólver dedicados a terminar con las andanzas de El Mayor (Farley Granger, en horas no ya bajas sino arrastradas), el cacique local, no tanto por su amor a la justicia cuanto por prendarse Terence Hill de unas dicharacheras señoritas pertenecientes a una pacífica "tribu" de mormones, mientras Bud Spencer, más profesional, un cuatrero, sólo se interesa por los caballos ajenos. Por el camino, más pucheros leguminosos, broncas de *saloon*, una trifulca de Trinidad con dos -patéticos- *desperados* (¡fuera de plano!, el espectador escucha tan sólo estruendo y disparos) hasta que el tándem abandona el pueblo a la carrera, en calzoncillos, y concluye con otra pelea a bofetones y puñetazos, sin artillería, tributo -espúreo- al *slapstick*, corolario de las gracias de ambos actores con la tilde puesta (con grapadora) en Bud Spencer.

La segunda entrega no manifiesta mayor espesura argumental: el desierto, frecuentadísimo, aloja a un cuarteto de bandidos sucesivamente esquilmados por Bud Spencer primero, por Terence Hill después (y cada vez han de cocinar de nuevo las alubias), ambos camino de "casa" para visitar a su madre, por las trazas profesional autónoma del más antiguo oficio del mundo (10). Juntos se convertirán en ángeles de la guarda de un colono asaz pelmazo escoltado (¡caray con el ingenio de los guionistas!) por su esposa, una hija en edad de merecer (y merecedora) y un retoño aquejado de aerofagia. Naturalmente, un/otro tiranuelo verá cómo desmontan su tingladillo, con la celebrada partida de póker contra un jugador de ventaja, el disparo a los órganos vitales (o vitalicios) de un emboscado en el piso superior y hasta, pulidos y aseados, disfrazados de agentes federales, con oropel indumentario, corbata y bombín *ad hoc*, disfrutarán de un ágape en un restaurante de postín -con sus habituales modales-. Tampoco se elude una pelea final -a mano limpia- en un monasterio habitado por asustadizos frailes para mayor lucimiento de los capones de Bud Spencer y las piruetas de Terence Hill.

¿Resulta razonable el arrollador triunfo de **Trinidad**, prohijando de paso tantas y tan indigestas rémoras? Los filmes, sin ser gran cosa, tampoco hacen gala de ambiciones y ni siquiera pretensiones, tal vez su virtud resida en la conexión inmediata con el sub-

consciente del público, la circunstancia de no impartir lecciones eruditas, situando en cada escena un homenaje a una obra anterior. Se trasluce, a la par que se opaca, una realidad, una sociedad riéndose de ella misma, y ni tan siquiera de un modo destructivo o peyorativo. No hay juicio de valor del referente genérico. Podríamos (¡ay!, con las correspondientes distancias) recordar **No desearás al vecino del quinto** (Ramón Fernández, 1970), éxito económico sin precedentes, al presentar, comprensivamente, los defectos de la ciudad conservadora y provinciana con suavidad, sin meter el dedo en el ojo de nadie, sin señalar. Antonio Santos, ante sus desoladores efectos, afinó así la cerbatana: *"No es una película aberrante. Es, por desgracia, una película testimonial. Aberrantes son las causas que la convierten en testimonial"* (11). El cálido taquillaje de **Trinidad** no procede de su metraje, no está en el celuloide, sino enquistado en el público, en el momento vivido por esos espectadores a quienes las leves chanzas de las dos películas invitaban a la carcajada, no tanto por lo dicho, más bien soso, sosillo o sosón, sino por lo morosamente insinuado y cautelosamente reprimido.

Si bien tras la saga Trinidad el género ya no volvió a ser el mismo (de hecho, casi dejó de existir decentemente), más que el par de filmes "oficiales" remendados por E. B. Clucher, su finiquito lo provocó su morrocotuda recaudación. Suena a *boutade*, pero murió de éxito... del éxito que auspició una turbamulta de *ersatz* desembocando en la inanidad y de ahí a la tumba. Pastichear una parodia tan huera de contenidos desactiva cualquier asomo de responsabilidad crítica y con una mayor aún escasez de ideas promueve el encefalograma plano. Un efecto parecido descabezó al *poliziesco all'italiana*, degollado a partir de la serie de dos personajes incorporados por Tomás Milian (adalid junto a Maurizio Merli de los policiacos más entonados) bajo la fláccida y/o tonta mano de Bruno Corbucci: Monnezza, greñudo, pacifista (bueno... gandul), malhabitoso, delincuente de buen corazón, y Nico Giraldi, ex-ladrón reciclado en *décontracté*, poco *pulito* inspector de policía (no es Vidocq, que conste). Y así se entonó en 1975 el réquiem por el cine popular transalpino.

Da buena medida de la situación del mercado la circunstancia de encontrar hasta a Sergio Leone (como financiero) apadrinando una parodia, al albur del tirón de Terence Hill. **Mi nombre es Ninguno** (*Il mio nome è Nessuno*; Tonino Valerii, 1973), presidida por su alianza de (controlada) comicidad y (aguada) seriedad, de (farsesca) tradición y (constipada) modernidad, conjuga la extraña amistad entre un pistolero en busca de la jubilación (Henry Fonda) y un joven admirador con sueños de gloria (Terence Hill). Aparte de alentar diversos tributos al gusto leoniano de encuadrar, construye una frágil metáfora sobre lo viejo, lo nuevo y la falsedad

del mito. Se declina como un (protocolario) funeral por un género agonizante, que se desprecia, vulgarizado, devorándose a sí mismo. El film, reacción y aprovechamiento de un filón, desmiente los estilemas del *western* europeo en forma de autodimisión de sus postulados renovadores, de su idiosincrasia (12).

¿Fue dolosa responsabilidad de **Trinidad** la desaparición del *western* europeo? ¿Habría muerto de todas formas? Tal vez si el final de sus pasos hubiera sido otro ahora contemplaríamos con más simpatía sus dos *puntate*. A la vista de la catástrofe provocada, hemos asumido muchos adjetivos a la hora de enjuiciarlas, pero jamás podremos atribuir a este par de filmes aparentemente inofensivos el de inocuo.

NOTAS

1. Al igual que (h)errada es la impresión de su faceta escatológica y el componente anticlerical. Un espejismo deviene esa exacerbación religiosa típicamente mediterránea que ha seducido a más de un comentarista... germinando realmente en algunas de las chuscas copias, más ocupadas en atender a su espíritu que a su letra. Considérese en el primer vector **Tedeum/Te Deum**; Enzo G. Castellari, 1972), acopio de sonoros eructos, sopa con tropezones de piojos, golosa presencia de moscas, calcetines como materia prima en la destilación de licor y un dechado de basuras variopintas. En lo referido al fervor anticlerical, dar fe del escaso respeto a los valores católicos, restregados con cachondeo, auscultado por **Para mí el oro... para ti el plomo** (*Lo chiamavano Tresette... giocava sempre col morto*; Anthony Ascott, alias de Giuliano Carnimeo, 1972), amén de la proliferación de un nutrido nomenclátor de Aleluyas, Providencias, etcétera, omitidos, para su bien y salud mental al lector, pero no sin citar dos gemas de relumbrón: **Los violentos de Texas** (*Acquasanta Joe*; Mario Gariazzo, 1971) e **... Y le llamaban el halcón/Uomo avvisato, mezzo ammazzato... parola di Spirito Santo** (Anthony Ascott, 1972), cuya gracia obedece a su denominación italiana, reminiscencia presente en el cartel español del film, donde comprobamos atónitos cómo una blanca paloma se aposenta en el hombro del titular del título. Y, a *sensu contrario*, pío y contrito, revolotean artefactos del jaez de **Reverendo Colt** (León Klimovsky, 1971), **Un colt por cuatro cirios** (Ignacio F. Iquino, 1971) y, *last but not least*, **Bienvenido, padre Murray** (Ramón Torrado, 1964), una negra (re)moción de fray Escoba en el Oeste.

2. Al César... lo suyo. Si bien el dinámico dúo ya había alfombrado diferentes ficciones previas a su golpe de mano trinitario, corresponde al avispado Giuseppe Colizzi el mérito -que no fortuna en taquilla- de haber vislumbrado su potencial chistoso en una tríada de títulos donde ambos encarnaban idénticos personajes. A saber: **Tú perdonas, yo no/Dio perdona... io no!**, 1967), **Los cuatro truhanes** (*I quattro dell'Ave Maria*, 1968) y **La colina de las botas** (*La collina degli stivali*, 1969).

3. La explotación de su disímil físico, apariencia, careto y psicología (¿?) amuebló una infinidad de desmochados filmes, truños o pestiños en jerga coloquial, que a base de reiterar los tics del dúo congelaron la risa en cadavérica mueca, a menudo con el numérico 2 y el adjetivo "súper" en el título, bajo el timón de E. B. Clucher, Giuseppe Colizzi, Marcello Fondato *e tutti quanti*, incluido el nada menesteroso y sí más enjundioso Sergio Corbucci, responsable de **Par impar** (*Pari e dispari*, 1978) o **Quien tiene un amigo tiene un tesoro** (*Chi trova un amico, trova un tesoro*, 1981).

4. Ninguno de los dos, ni Trinidad ni su hermano apodado "Niño" -por cierto, apelativo de Mario Brega en **La muerte tenía un precio/Per qualche dollaro in più** (Sergio Leone, 1965), con quien guarda una razonable semejanza-, requiere de *gadgets* (a no ser que así se consideren las parihuelas tiradas por el caballo o la silla de montar con respaldo), bastándose con la sarta de mamporros y ración de tentetieso de sus puños. Una tendencia, combinación de picaresca, truquismo y habilidad, activada por el *boom* de los filmes de James Bond coetáneos al despegue del *spaghetti-western*, afectado en particular por la sobretasa de la efímera veta del climatérico subarriendo de saldables agentes secretos. Hibridación genérica con acento en lo burlesco y estrafalario participada por dos personajes: Sartana (Gianni Garko en la serie oficial) ideado por Frank Kramer (alias Gianfranco Parolini) en **Si te encuentras con Sartana, ruega por tu muerte** (*Se incontri Sartana, prega per la tua morte*, 1968), pero perseverado por Anthony Ascott, y Sabata (el estiloso Lee Van Cleef), desbravado en **Oro sangriento** (*Ehi, amico... c'è Sabata, hai chiuso!*; Frank Kramer, 1969), también creación de Parolini; ambos nacidos de su feliz colaboración con el guionista Renato Izzo. En su etapa de galopante deterioro, Sartana incluso hizo manitas con Trinidad en **Trinidad y Sartana, dos angelitos** (*Trinità e Sartana, figli di...*; Mario Siciliano, 1972), además de que un recién llegado, Aleluya (George Hilton), se presenta como gozne entre Trinidad y Sartana en **Y ahora le llaman Aleluya** (*Testa t'amazzo, croce sei morto... me chiamano Alleluja*; Anthony Ascott, 1971). Y...

5. Citado en Aguilar, Carlos: *Sergio Leone. El hombre, el rito, la muerte*. Diputación de Almería. Almería, 2000. Página 55.

6. Un Enzo Barboni cuyo debut (**Le llamaban Trinidad** es su segundo film) **Ciakmull** (*Ciakmull. L'uomo della vendetta*, 1970), *western* fangoso, oscuro, otoñal, no presagiaba el giro efectuado.

7. El vitaminado taquillaje de ambos filmes suscitó una retahíla de desfondadas imitaciones que, haciendo del humor bellotero zafia bandera y de la anorexia creativa apolillada ley, se lanzaron como moscas a la miel(da) en busca del fácil pecunio. En muchos casos, la literalidad del plagio es sangrante, en otras solapada y acullá sólo alcanza al título para usarlo como arrojadizo reclamo (praxis convergente con la de tantas versiones/vampirizaciones/drenajes porno de éxitos comerciales). La lista, oxidada por el tiempo, es abusiva. Retengamos dos cochambrosas (*of course*) contribuciones de la factoría Iquino, tan raudo como en él es usual a la hora de hincar el colmillo en el éxito foráneo: **Los fabulosos de Trinidad** (Ignacio F. Iquino, 1972) y **Ninguno de los tres se llamaba Trinidad** (Pedro L. Ramírez, 1972), ¡olé el salero de la desvergüenza!, con protagonismo de tres actores de peso: Ricardo Palacios, Cris Huerta y Tito García. O un espongiforme cuesco del mochales Alfonso Balcázar: **Les llamaban Calamidad** (1972). También se da bola a dos socios sobreros de Hill/Spencer, a la sazón el dúo fritanga constituido por el panzudo Paul Smith y el no panzudo Michael Coby (oséase, Antonio Cantafora) que lengüetean **Carambola** (*Carambola*; Ferdinando Baldi, 1974) y **Les llamaban los hermanos Trinidad** (*Carambola, filotto... tutti in buca*; Ferdinando Baldi, 1975), **Simón y Mateo/Simone e Matteo: un gioco di ragazzi** (Giuliano Carnimeo, 1975) y **Il vangelo secondo Simone e Matteo** (Giuliano Carnimeo, 1976), entre otras chuminadas fílmicas. Y, en fin, testimoniar que el propio E. B. Clucher, de la mano de Italo Zingarelli, productor de los dos **Trinidad** originales, intentó repetir la jugada, es decir, reanimar el fiambre, sin Hill/Spencer, con tan malos resultados como era de preveer, en la tardía y espúrea **Trinidad y Bambino/Trinità e Bambino** (E. B. Clucher, 1996).

8. Prenda mítica lucida con donoso porte por Terence Hill y Eli Wallach en **Los cuatro truhanes**, del mismo modo que los guardapolvos de **Hasta que llegó su hora** (*C'era una volta il West*; Sergio Leone, 1968) hacen su aparición en **Mi nombre es Ninguno**.

9. Incluso la comedia *sexy* celtibérica -facción landiana- in/vertebró un aporte "deconstructor" de la moda en **Vente a ligar al Oeste** (Pedro Lazaga, 1971), donde un garrulo Alfredo Landa, guardabarreras de profesión, residente en una Almería colonizada por directores yankis abocados al rodaje de *spaghetti-westerns*, sueña con probar suerte en el mundo del cine, sin medrar más allá de la figuración.

10. En **Hasta que llegó su hora**, Cheyenne (Jason Robards) le espeta a Jill (Claudia Cardinale) que le recuerda a su madre. Tal piropo no empaña, al contrario, el oficio de la señora. Todo un carácter y toda una profesional. Y Leone, en el film de referencia, no parodiaba en absoluto.

11. Reseña publicada en *Cartelera Turia*, recogida en Equipo "Cartelera Turia": *Cine español, cine de subgéneros*. Fernando Torres editor. Valencia 1974. Página 214. Esta reseña aparece incluida en el estudio *El cine sexy celtibérico*, de José Vanaclocha. Un comentario acerado que sería también de recibo aplicar a muchos de los éxitos taquilleros del más reciente cine español y sienta como un guante a medida a los **Torrentes** de Santiago Segura.

12. A su vez, **El genio** (*Un genio, due compari, un pollo*; Damiano Damiani, 1975), también con Leone como mecenas, de nuevo con Terence Hill, se reduce a su mínima expresión en cuanto la presunta ironía tejida sobre el cañamazo del *western all'italiana* no supera el estadio de boceto, rehén no ya de una cargante comicidad sino de una insalvable, por roma, mimetización de la normativa genérica.

Grupo salvaje

Reflejos del western europeo sobre el americano

Spaghetti-westernak *izan zuen arrakasta industrial eta komertzial izugarriak zentzu guztietan eragin zuen generoari buruz amerikarrek zuten ikusmoldean. Gertakari berezia izan zen hura zinemaren historian, inondik inora ere etengo ez zena Clint Eastwood polifazetikoaren kasu berezian.*

Carlo Gaberscek

Aunque a partir de 1962 habían empezado a llegar a Estados Unidos algunos *continental western* (como entonces se les llamaba), hasta el estreno de **Por un puñado de dólares/Per un pugno di dollari** (Sergio Leone, 1964), distribuida por United Artists en enero de 1967, este nuevo tipo de cine del Oeste no atrajo la atención del público y de la crítica estadounidenses, e inmediatamente fue identificado como un género diferente al *western* americano, con características nuevas y originales.

En mayo de 1962 Metro-Goldwyn-Mayer distribuyó en EE.UU. **Tierra brutal/The Savage Guns** (1962), rodada por el director inglés Michael Carreras; se trataba de una coproducción hispano-estadounidense en la que, a excepción de algunos actores americanos (Richard Basehart, Don Taylor, Alex Nicol) trabajaban actores, extras y técnicos españoles, mientras que los paisajes y los decorados (tanto los edificios auténticos como aquéllos construidos expresamente para el film) se localizaron en la provincia de Almería. Ya desde mediados de los años cincuenta, gracias a que los costes de producción eran sensiblemente más bajos, la industria cinematográfica americana se había instalado en España para la realización de películas históricas de gran espectacularidad -**Alejandro Magno** (*Alexander the Great*, 1956), de Robert Rossen; **Orgullo y pasión** (*The Pride and the Passion*, 1957), de Stanley Kramer; **Espartaco** (*Spartacus*, 1960), de Stanley Kubrick; **El Cid** (*El Cid*, 1961), de Anthony Mann; **Rey de reyes** (*King of Kings*, 1961), de Nicholas Ray; **55 días en Pekín** (*55 Days at Peking*, 1963), de Nicholas Ray; **Cleopatra** (*Cleopatra*, 1963) de Joseph L. Mankiewicz; **La caída del Imperio Romano** (*The Fall of the Roman Empire*, 1964), de Anthony Mann-. Acto seguido, la industria americana también se sumó a la producción de *continental westerns*, aunque de manera más discreta, limitándose a facilitar parte del capital y algunos actores conocidos como garantía de "autenticidad", tanto para el público americano como para el europeo. Esta fórmula fue utilizada en películas como **Los pistoleros de Casa Grande/Gunfighters of Casa Grande** (1963), de Roy Rowland y **El dedo en el gatillo/Finger on the Trigger** (1965), de Sidney Pink, distribuidas en los Estados Unidos por Allied Artists en mayo de 1965; **Joaquín Murrieta/Murrieta** (1964), de George Sherman, distribuida por Warner Brothers en septiembre de 1965; **Kid Rodelo** (1965), de Richard Carlson, distribuida por Paramount en enero de 1966; **El regreso de los siete magníficos/Return of the Seven** (1967), de Burt Kennedy, distribuida por United Artists en octubre de 1966; **Texas Kid/The Texican** (1966), de Lesley Selander, distribuida por Columbia en octubre de 1966. Estas películas, en general, se sometían a los cánones tradicionales y, por lo tanto, no incidieron en la situación general del *western* de Hollywood de ese momento, pasando así por productos típicos *made in USA*. A lo sumo, algunas caras nuevas entre los actores, la fisonomía de los extras, los escenarios naturales y unos decorados algo distintos a los que estaba acostumbrado a ver el público americano podían hacerle creer que se hallaba ante *westerns* rodados en México. Puesto que, en efecto, unos años antes de llegar a España, la industria cinematográfica americana

estuvo presente también en México con algunas grandes producciones de este género. También aquí (como en España) los costes de producción eran sensiblemente inferiores a los de los Estados Unidos. En algunas de estas películas, las localizaciones mexicanas representaban el noroeste de EE.UU. (Dakota, Montana, Oregón), donde se reconstruyeron acontecimientos de la época de las guerras indias contra los *sioux*, los *cheyennes*, los *nez percés* (1). En cambio, en muchos otros de estos *westerns* las localizaciones mexicanas representaban el México auténtico o algunas zonas de suroeste de EE.UU. con fuerte influencia mexicana (Texas, Nuevo México, Arizona) (2), presentando, entre otras, la gran ventaja de contar con aldeas y pueblos que con sus monumentos (iglesias de estilo colonial, antiguos monasterios abandonados, plazas con pórticos y fuentes) proporcionaban un notable toque de autenticidad ambiental, muy superior a las construcciones "de estilo mexicano", artificiosas y amaneradas, de los estudios de Hollywood. En cierto sentido, estas películas sirvieron para ir familiarizando al público con esa atmósfera y esa ambientación mexicana, o de frontera con México, que llegaría a ser común en los *westerns* rodados en Europa.

A partir de 1965, Columbia también distribuyó en Estados Unidos algunas películas de producción alemana rodadas en Yugoslavia, en su mayoría adaptaciones de las novelas de Karl May, como **Furia apache** (*Winnetou I*, 1963), de Harald Reinl, que se estrenó en mayo de 1965, y **El tesoro del lago de la Plata** (*Der Schatz im Silbersee*, 1962), también de Harald Reinl, en noviembre de 1965. Se trata de películas que, en principio, no suscitaron un gran interés, pero que supusieron para el público y a la crítica americanos un primer acercamiento a lo que estaba ocurriendo en Europa; es decir, la existencia de una producción de *westerns* de marca claramente europea, capaces de competir con los americanos. Pero fue sólo a partir de 1967 cuando el *western* europeo se instaló con rotundidad en el mercado americano, con el éxito obtenido por **Por un puñado de dólares**, inmediatamente confirmado por el alcanzado por **La muerte tenía un precio/Per qualche dollaro in più** (Sergio Leone, 1965), estrenada en el mes de mayo (película con la que el público y la crítica de EE.UU. descubrieron el auténtico nombre italiano del director, los actores y el compositor Ennio Morricone) y sobre todo gracias a **El bueno, el feo y el malo** (*Il buono, il brutto, il cattivo*; Sergio Leone, 1966), estrenada en enero de 1968.

Éste es un hecho absolutamente novedoso en la larga historia de este género, considerado hasta entonces como un producto americano por excelencia. El éxito comercial del *spaghetti-western*, como se le denominó en América, recompensó ampliamente el esfuerzo financiero de United Artists, que se había comprometido a distribuir la trilogía de Sergio Leone con una costosa campaña publicitaria. Así, la distribución de esta trilogía en los Estados Unidos marcó el momento del máximo triunfo del cine del *western* europeo. Se convirtió en un producto muy solicitado en el mercado americano; las películas se importaban por docenas y el público americano las prefería a las *made in USA*, lo cual trajo consigo que el bienio 1968-1969 fuera el de máxima producción de estas películas. Sin embargo, cuando en julio de 1969 Paramount distribuyó **Hasta que llegó su hora** (*C'era una volta il West*; Sergio Leone, 1968), Hollywood ya estaba lista para pasar al contraataque. No sólo la crítica americana intentó contrarrestar el previsible éxito del cuarto *western* de Sergio Leone resaltando todos los defectos y las inexactitudes posibles e imaginables, sino que la industria de Hollywood comenzó a proponer obras capaces de competir con las europeas.

Al mismo tiempo que la película de Leone se estrenaron **Valor de ley** (*True Grit*, 1969), de Henry Hathaway, con John Wayne (3), y sobre todo **Grupo salvaje** (*The Wild Bunch*, 1969), de Sam Peckinpah que, acompañada de una gran polémica, obtuvo un enorme éxito. **Grupo salvaje**, que sólo en un sentido bastante res-

Dos mulas y una mujer

trictivo puede considerarse una "respuesta" americana al éxito del *western* europeo, es más bien el punto de llegada más espectacular y sorprendente de un conjunto de factores, elementos, orientaciones, tendencias que ya desde primeros de los años 60 se estaban incubando dentro del *western* americano: la inversión de códigos y convenciones; la desmitificación de prototipos y valores establecidos por una larga tradición; el declive de los ideales; la visión crítica y pesimista sin salidas tranquilizadoras; la desilusión; el cinismo; la crudeza visual de las escenas de violencia y de sexo, coincidiendo con una relajación de la censura; la introducción de elementos estilísticos ajenos a la tradición (utilización de primeros planos, teleobjetivo, *zoom*, ralentí, efectos rápidos de montaje); un importante recambio generacional (que supuso la "jubilación" de un nutrido grupo de directores, productores, actores, secundarios, extras especializados, guionistas, directores de fotografía con una larga experiencia en este género, etc., que habían contribuido a su fortuna y continuidad).

La irrupción del cine del Oeste realizado en Europa en 1967-1968 determinó, así, una especie de "ajuste de cuentas" en el ámbito del *western* de Hollywood. En efecto, desde finales de los años 60 la industria cinematográfica americana había hecho un gran esfuerzo para reaccionar contra la competencia europea, intentando batirla en su mismo terreno mediante el aumento de las coproducciones con Europa (4), la notable intensificación de la producción de películas del Oeste en México (5), la búsqueda (sin éxito) de nuevas localizaciones más económicas (en Israel) (6) y el intento de renovación de los *westerns* realizados en Estados Unidos gracias a un presupuesto a menudo elevado e introduciendo nuevos actores, decorados, localizaciones e ingredientes de moda como la violencia y el sexo.

Sin embargo, ¿qué influencias, elementos y huellas más concretas y evidentes imprimió el *western* europeo sobre el americano a partir de la segunda mitad de los años 60? Más que disertar acerca del porcentaje de violencia, sadismo, crueldad, brutalidad, rapacidad, cinismo e histrionismo de tantas películas *dirty and violent*, que a menudo más bien intentaban imitar a Sam Peckinpah, conviene determinar en el nuevo curso del *western* americano los recursos estilísticos, las formas, las fórmulas, los *topoi*, los modos, las atmósferas que, aunque asumidos habitualmente de forma exterior y epidérmica, recuerdan los modelos europeos. Al público americano no le gustó ver a Clint Eastwood (convertido en una estrella de primera magnitud gracias a su experiencia europea) en el *western* musical **La leyenda de la ciudad sin nombre** (*Paint Your Wagon*, 1969), de Joshua Logan, una de las primeras películas del Oeste interpretadas por el actor después de trabajar con Leone; el público quería volver a verle en la caracterización que le hizo famoso en la trilogía del director italiano. **Cometieron dos errores** (*Hang 'Em High*, 1968), dirigida por Ted Post y coproducida por Eastwood, a pesar de no acusar notablemente influencias europeas, fue vista por el público y la crítica americanos bajo la óptica del *spaghetti-western*. En **Dos mulas y una mujer** (*Two Mules*

for Sister Sara, 1970), de Don Siegel, el vestuario y el estilo de Eastwood, la música de Ennio Morricone y la ambientación mexicana (la película, efectivamente, se rodó en México, con fotografía de Gabriel Figueroa) recuerdan inmediatamente al público las de Sergio Leone. También en el primer *western* que dirigió, **Infierno de cobardes** (*High Plains Drifter*, 1973), Clint Eastwood, aun desarrollando un estilo personal, no se alejaba de lo que el público esperaba de él, es decir, el estereotipo del hombre sin nombre: el misterioso extranjero solitario que cataliza los conflictos latentes de la comunidad en la que se introduce momentáneamente; la representación caricaturesca de los habitantes del pueblo; el decorado de Lago (construido en el paisaje desolado de Mono Lake, en California), formado por edificios precarios y desordenados, que contribuyen a aumentar el clima de incertidumbre, inestabilidad, inquietud y angustia.

El caso de Clint Eastwood es extraordinario, y se le puede considerar como el único eslabón auténtico que une el viejo *western* de Hollywood con el europeo y con el actual, contribuyendo notablemente con sus películas a la fama y el prestigio de este género, en un ejemplo de fidelidad y continuidad nada común, y demostrando saber "recargarlo" y reinventarlo, significando así el último clásico del *western*. En efecto, entre los muchos actores americanos que trabajaron en el cine del Oeste en Europa, sólo muy pocos otros reaparecieron en los *westerns* de Hollywood. Lee Van Cleef llegó a ser una estrella de primera magnitud dentro del *eurowestern*, y los productores americanos explotaron esa imagen en tres películas que seguían los pasos de los modelos europeos. Aunque se rodó en Colorado y con actores americanos, **Forajidos de Río Bravo** (*Barquero*, 1970), dirigida por Gordon Douglas, puede pasar perfectamente por un *spaghetti-western*. También **El Cóndor** (*El Condor*, 1970), dirigida por John Guillermin y producida por André De Toth, parece un *western* de gusto europeo. Se rodó en Almería, donde, a pocos cientos de metros del Rancho Leone (el magnífico escenario de Sweetwater en **Hasta que llegó su**

El Cóndor

hora), se construyó expresamente un suntuoso fuerte "mexicano" que sigue existiendo hoy en día, aunque conservado en malas condiciones (7). También **El desafío de los siete magníficos** (*The Magnificent Seven Ride!*, 1972), dirigida por George McCowan y rodada en California, es muy similar a un *spaghetti-western*, y se rodó siguiendo la estela del éxito de **Los siete magníficos** (*The Magnificent Seven*, 1960), de John Sturges, como antes habían hecho **El regreso de los siete magníficos** y **La furia de los siete magníficos** (*Guns of the Magnificent Seven*, 1968), de Paul Wendkos, ambas rodadas en España.

También la fama de Charles Bronson se debe en buena medida a las películas del Oeste rodadas en Europa. Para Burt Reynolds, el *western* europeo representó una afortunada ocasión de hacerse popular.

En muchos *westerns* de Hollywood realizados a partir de mediados de los años 60 (8) se detectan elementos que pueden recordar al *spaghetti-western*, algo que la prensa especializada americana se encargó de subrayar, sobre todo en lo que se refiere al tema de la violencia. Pero, ¿se trata realmente de influencia europea o esto más bien se debe a la evolución interna del género, en un panorama general del cine (el de los años 60) que estaba cambiando rápidamente, con innovaciones lingüísticas y marcado por la irrupción de la violencia y el sexo en el ámbito de un gusto popular orientado hacia la exaltación de la brutalidad y los discursos agresivos capaces de proporcionar emociones fuertes?

Respecto a las coproducciones americanas en España, es curioso observar que las aportaciones europeas prevalecen siempre sobre las americanas, y los actores americanos que participan en estas películas parecen desplazados, casi estrellas invitadas rodeadas por caras, escenografías, paisajes, topografías, morfologías, tipos de vegetación, atmósferas, músicas y muchos detalles iconográficos que diferencian estas películas totalmente de sus contemporáneas *made in USA*. Se trata de una impresión general, un tono "exótico" (análogo al de muchos *westerns* rodados en México), un toque, una manera, una imagen que no tiene mucho que ver con Hollywood. Es una imagen muy poco "anglo" y, por lo tanto, muy "latina", con características originales, singulares, y en este caso marcadamente mediterráneas, con sabor "ibérico": las aldeas con sus casas bajas y encaladas, la presencia frecuente de una clara huella europea, en los tejados de las casas de tejas y las construcciones peculiares de la antigua España rural, como los molinos de viento y las eras. Todo ello se

puede observar, en distinta medida, en **Villa cabalga** (*Villa Rides*, 1968), de Buzz Kulik; **Cuatro cabalgaron** (*Four Rode Out*, 1969), de John Peyser; **Los cien rifles** (*One Hundred Rifles*, 1969), de Tom Gries; **Cañones para Córdoba** (*Cannons for Cordoba*, 1970), de Paul Wendkos; **Caza implacable** (*The Hunting Party*, 1971), de Don Medford; **El oro de nadie** (*Catlow*, 1971), de Sam Wanamaker; **Cabalgando al infierno** (*A Man Called Sledge*, 1971), de Vic Morrow. En particular, la abundante producción de *westerns* en España, principalmente en la zona norte de Madrid (Colmenar Viejo, La Pedriza) y en las zonas desérticas de la provincia de Almería, demuestra que también un paisaje no americano puede pasar por "auténtico Oeste"; es decir, puede resultar verosímil, pero sólo gracias a una operación gradual y continuada de "adquisición de autenticidad", o sea, la repetición del mismo paisaje en una larga serie de películas.

Si muchas películas del Oeste de coproducción euroamericana se rodaron en España, no faltan tampoco ejemplos de cintas *eurowestern* rodadas en Estados Unidos o en México que, aun presentando paisajes y algunos actores americanos, mantiene n un estilo marcadamente europeo. En México se realizaron **Viva María** (*Viva Maria*; 1965, Francia-Italia), de Louis Malle, **Los cañones de San Sebastián** (*La bataille de San Sebastián*; 1967, Francia-Italia-México), de Henri Verneuil; **Lucky Johnny** (*Lucky Johnny: Born in America*, 1973), de José Antonio Balanos. En el fordiano Monument Valley, en la frontera entre Arizona y Utah, se rodaron algunas secuencias de **Hasta que llegó su hora** y buena parte de **El genio** (*Un genio, due compari, un pollo*, 1975), de Damiano Damiani, en la cual también se usaron algunas localizaciones en España. El *western* "moderno" **Cacería del hombre** (*Cane arrabbiatto*, 1985), de Larry Ludman (Fabrizio de Angelis) se rodó en Arizona en su totalidad. En los paisajes y decorados de Nuevo México (combinados con otros españoles) se rodaron **Mi nombre es Ninguno** (*Il mio nome è Nessuno*, 1973), de Tonino Valerii, y la serie de televisión **Lucky Luke** (1991-1992) y la película **Y en nochebuena... ¡se armó el belén!** (*Notte di natale, botte di natale*, 1994), dirigidas e interpretadas por Terence Hill. En México también hubo una producción local (9) que, en la segunda mitad de los años 60, manifestó fuertes influencias del *spaghetti-western*: es el fenómeno del *chili-western* (que vino a ocupar el lugar del tradicional cine charro) cuyas películas de mayor éxito, dirigidas ambas por Alberto Mariscal, fueron **El sabor de la venganza** (1970) y **El juez de la soga** (*El juez de la soga*, 1972); además, se pueden destacar títulos como **Les llamaban Satanás** (*Los hijos de Satanás*, 1967), de Rafael Baledón, **Las pistolas del odio** (*Las pistolas del odio*, 1969), de René Cardona, **La víbo-**

Cañones para Córdoba

ras cambian de piel (*Las víboras cambian de piel*, 1973), de René Cardona Junior, etc.

Si consideramos el elevado número de películas italo-españolas con ambientación mexicana (o localizadas en la frontera con México), las coproducciones americanas (e inglesas) rodadas en España con fuertes connotaciones locales y las producciones mexicanas, podemos observar que, entre mediados de los años 60 y principios de los 70, predominó, insisto, en el panorama general del género un fuerte grupo "latino", en contraposición con el grupo "anglo". Aunque los "anglos" supieron reaccionar, y volvieron a poner de moda las "películas de indios", que en Europa sólo los alemanes habían explotado.

La industria cinematográfica americana no sólo mantuvo contactos directos y constantes (coproducciones) con el cine del Oeste realizado en Europa hasta el declive del mismo, sino que siguió utilizando los decorados españoles ya abandonados incluso en los años 80 (la década de máxima crisis del *western* también en los EE.UU.), en películas como **Yendo hacia ti/ Comin' at Ya** (1981), de Ferdinando Baldi, rodada en 3D, que gozó de cierto predicamento en los circuitos *drive-in*, o **Esos locos cuatreros/Rustler's Rhapsody** (1985), de Hugh Wilson; o en algunas producciones televisivas, como la serie **Zorro** (1990-1991), con Duncan Zegeher y Michael Tylo, o las películas **Un dólar por los muertos/A dollar for the Dead** (1998), de Gene Quintano y con Emilio Estévez, para TNT, y **La justicia de los forajidos/Outlaw Justice** (1998), de Bill Corcoran, con Willie Nelson y Kris Kristofferson, para CBS. Se trataba de obras mediocres pero muy fieles a los modelos del *spaghetti-western*, rodadas en los decorados y parajes de Almería y estrenadas en España en salas de cine.

Las vicisitudes del *western* a lo largo de los años 80 y 90 (10) manifiestan que la producción para la gran pantalla ya era sólo un hecho ocasional, sometido a una condición categórica: el éxito económico. En efecto, en los últimos veinte años han sido escasos los *westerns* americanos y muy raros los europeos. Los *neo-westerns* americanos, caracterizados sobre todo por su condición híbrida, revelan frecuentemente la influencia del *eurowestern*, que había dejado una huella profunda en los directores de la nueva generación; por ello, éstos se ven abocados a abordar el género desde una perspectiva claramente más manierista, tratando muchas veces la iconografía y los clichés del género desde la óptica de la parodia, como ocurre en **Lust in the Dust** (1985), de Paul Bartel, con Divine, Tab Hunter, Geoffrey Lewis; **Regreso al futuro III** (*Back to the Future-Part III*, 1990), de Robert Zemeckis, con Michael J. Fox y Christopher Lloyd (que cita irónicamente a **Por un puñado de dólares**); **Posse** (1993), dirigida e interpretada por Mario Van Peebles; **Cuatro mujeres y un destino** (*Bad girls*, 1994), de Jonathan Kaplan; **Rápida y mortal** (*The Quick and the Dead*, 1995), de Sam Raimi, en la que Sharon Stone parece una versión femenina de Clint Eastwood; **Los locos/Posse II** (1997), de Jean-Marc Vallée. Sin embargo, para competir con películas de

Rápida y mortal

otros géneros más en boga en ese momento, se hacía necesaria la producción de películas de gran presupuesto; como esto resultaba muy arriesgado, la industria americana se decantó por la realización de producciones menos costosas, destinadas al mercado de la televisión y el vídeo (productos modestos, pero a veces de buen nivel). Sin embargo, sin el soporte de una campaña publicitaria adecuada, estas producciones fueron ignoradas por la prensa especializada. Por consiguiente, obras a menudo dignas y en algún caso bastante más que buenas, se quedaron, inmerecidamente, fuera de la historia del género. También en el ámbito de la producción televisiva americana se observa alguna reminiscencia de los *westerns* italo-españoles, sobre todo en lo que respecta a las representaciones de ambientes y tipos mexicanos y las coreografías de duelos, como sucede en **El Diablo** (1990), de Peter Markle, con Anthony Edwards; **Gunsmoke: One Man's Justice** (1994), de Jerry Jameson, con James Arness y Bruce Boxleitner; **Hard Bounty** (1994), de Jim Wynorski, con Matt McCoy; **The Shooter** (1997), de Ed Raymond...

Si el *western* americano consiguió sobrevivir gracias al mercado televisivo, no pasó lo mismo en Europa, donde en las dos últimas décadas se realizaron muy pocas películas del Oeste, españolas y alemanas, sobre todo en Almería; además, estas películas se inspiraban en modelos de veinte o treinta años atrás, como **Trinidad y Bambino/Trinità e Bambino** (1995), de Enzo Barboni, con Keith Neubert; **El Coyote** (1997), de Mario Camus; **El tesoro de Manitú** (*Der Shuh des Manitu*, 2001), dirigida e interpretada por Michael "Bully" Herbig...

Los decorados que todavía existen en Almería (Texas-Hollywood, Minihollywood y Rancho Leone) y el paisaje desértico de Tabernas, convertidos en clásicos gracias a una larga tradición, en la misma medida que los escenarios y platós americanos, tras la reconversión, el abandono y el olvido de todas las demás localizaciones y estructuras utilizadas en centenares de películas en España, Italia, Alemania, antigua Yugoslavia, representan, en suma, la última frontera del Oeste cinematográfico en Europa, y todavía pueden constituir una aportación significativa a la continuidad de este género cinematográfico.

NOTAS

1. **Sitting Bull, casta de guerreros** (*Sitting Bull*, 1954), de Sidney Salkow; **The Last Frontier** (1955), de Anthony Mann; **Wild Father** (1955), de Robert D. Webb; **The 7th Cavalry** (1956), de Joseph L. Lewis; **Doringo** (1965), de Arnold Laven; **Un hombre llamado caballo** (*A Man Called Horse*, 1970), de Elliott Silverstein; **Soldado azul** (*Soldier Blue*, 1970), de Ralph Nelson; **I Will Fight No More Forever** (1975), de Richard T. Heffron; **La venganza de un hombre llamado caballo** (*The Return of a Man Called Horse*, 1976), de Irvin Kerschner.

2. **El jardín del diablo** (*Garden of Evil*, 1954), de Henry Hathaway; **Veracruz** (*Veracruz*, 1954), de Robert Aldrich; **Los implacables** (*The Tall Men*, 1955), de Raoul Walsh; **El tesoro de Pancho Villa** (*The Treasure of Pancho Villa*, 1955), de George Sherman; **Bandido** (*Bandido*, 1956), de Richard Fleischer; **El vengador sin piedad** (*The Bravados*, 1958), de Henry King; **The Last of the Fast Guns** (1958), de George Sherman; **Sierra Baron** (1958), de James B. Clark; **Más allá de Río Grande** (*The Wonderful Country*, 1959), de Robert Parrish; **The Young Land** (1959), de Ted Tetzlaff; **Los siete magníficos**; **Los que no perdonan** (*The Unforgiven*, 1960), de John Huston; **El último atardecer** (*The Last Sunset*, 1961), de Robert Aldrich; **Gerónimo** (*Geronimo*, 1962), de Arnold Laven; **Mayor Dundee** (*Major Dundee*, 1965), de Sam Peckinpah. Más información sobre el *western* en México se puede hallar en Gaberscek, Carlo: *Sentieri del western. Dove il cinema ha creato il West, II*. La Cineteca del Friuli/ Edizioni Biblioteca dell'immagine. 2000. Páginas 170-175.

3. El Oscar otorgado a John Wayne en la ceremonia del 7 de abril de 1970 por su interpretación en **Valor de ley** es un reconocimiento a la larga carrera del actor en las películas del Oeste, pero representa también una señal de ayuda, aunque tardía, de la industria de Hollywood a un género tan americano, cuya tradicional supremacía en esos años estaba en crisis debido a la competencia europea.

4. Otras películas del Oeste de producción o coproducción americana rodadas en España durante la euforia del *western* europeo son, entre otras: **El hijo del pistolero/Son of a Gunfighter** (1966), de Paul Landres; **La última aventura** (*Custer of the West*, 1967), de Robert Siodmak; **Comanche blanco** (*White Comanche*, 1967), de José Briz; **La furia de los siete magníficos**; **Un dollaro tra i denti/Stranger in the Town** (1967), de Vance Lewis (Luigi Vanzi); **Un uomo, un cavallo, una pistola/The Stranger Returns** (1968), de Vance Lewis (Luigi Vanzi); **Villa cabalga**; **La marca de Caín** (*The Desperados*, 1969), de Henry Levin; **Cuatro cabalgaron**; **Los cien rifles**; **El Cóndor**; **Al infierno, gringo** (*Land Riders*, 1970), de Nathan Juran; **Cañones para Córdoba**; **El oro de nadie**; **Duelo a muerte en OK Corral** (*OK Corral*, 1971), de Frank Perry; **The Last Rebel** (1971), de Denys McCoy; **Cabalgando al infierno**; **El hombre de una tierra salvaje** (*Man in the Wilderness*, 1971), de Richard Sarafian; **Que viene Valdez** (*Valdez is coming*, 1971), de Edwin Sherin; **Chato el Apache** (*Chato's Land*, 1972), de Michael Winner; **La extraña venganza de Rosalie** (*The Strange Vengeance of Rosalie*, 1972), de Jack Starrett; **Tres forajidos y un pistolero** (*The Spikes Gang*, 1974), de Richard Fleischer; **Por la senda más dura** (*Take a Hard Ride*, 1975), de Anthony M. Dawson (Antonio Margheriti).

5. Otros *westerns* de producción americana rodados en México son: **Los cuatro hijos de Kathy Elder** (*The Sons of Kathy Elder*, 1965), de Henry Hathaway; **Smoky** (1966), de George Sherman; **La hora de las pistolas** (*Hour of the Gun*, 1967), de John Sturges; **Ataque al carro blindado** (*The War Wagon*, 1967), de Burt Kennedy; **The Day of the Evil Gun** (1968), de Jerry Thorpe; **El póker de la muerte** (*Five Card Stud*, 1968), de Henry Hathaway; **Camino de la venganza** (*The Scalphunters*, 1968), de Sidney Pollack; **Dos hombres y un destino** (*Butch Cassidy and Sundance Kid*, 1969), de George Roy Hill; **Dos mulas y una**

mujer; **The Undefeated** (1969), de Andrew V. McLaglen; **Grupo salvaje**; **Chisum** (*Chisum*, 1970), de Andrew V. McLaglen; **Macho Callahan** (*Macho Calahan*, 1970), de Bernard L. Kowalski, que revela fuertes influencias del *spaghetti-western*; **Río Lobo** (*Rio Lobo*, 1970), de Howard Hawks; **El gran Jack** (*Big Jake*, 1971), de George Sherman; **Desperate Mission/Joaquín Murrieta/Murrieta** (1971), de Earl Bellamy; **En nombre de la ley** (*Lawman*, 1971), de Michael Winner; **La primera ametralladora del Oeste** (*Something Big*, 1971), de Andrew V. McLaglen; **Buck y el farsante** (*Buck and the Preacher*, 1972), de Sidney Poitier; **Jory** (1972), de John Fons; **Los vengadores** (*The Revengers*, 1972), de Daniel Mann, que parece un auténtico *spaghetti-western*; **La soga de la horca** (*Cahill, U.S. Marshall*, 1973), de Andrew V. McLaglen; **The Deadly Trackers** (1973), de Barry Shear, que Sam Fuller empezó a dirigir en España con el título de "Riata"; **Kid Blue** (1973), de James Frawley; **Pat Garret y Billy the Kid** (*Pat Garrett and Billy the Kid*, 1973), de Sam Peckinpah; **Ladrones de trenes** (*The Train Robbers*, 1973), de Burt Kennedy; **Tomashine and Bushrod** (1974), de Gordon Parks; **Botas duras, medias de seda** (*The Great Scout and Cathouse Thursday*, 1976), de Don Taylor; **La venganza de un hombre llamado caballo**; **Camino del sur** (*Goin' South*, 1978), de Jack Nicholson; **La leyenda de Bill Doolin** (*Cattle Annie and Little Britches*, 1981), de Lamont Johnson; **La máscara del Zorro** (*The Mask of Zorro*, 1998), de Martin Campbell.

6. En Israel se rodaron: **Execution** (1968), de Domenico Paolella, con John Richardson; **Madron** (1971), de Jerry Hopper, con Richard Boone y Leslie Caron; **Seis balas, una venganza, una oración** (*God's Gun*, 1977), de Frank Kramer (Gianfranco Parolini), con Lee Van Cleef; **Venganza sangrienta** (*Kid Vengeance*, 1977), de Joe Manduke, con Lee Van Cleef. Se trata de coproducciones entre Israel, Italia, Alemania Federal, Gran Bretaña y Estados Unidos. A quince millas de Tel Aviv se construyó un plató para el rodaje de *westerns* que se puede apreciar, por ejemplo, en la primera parte de **Billy dos sombreros** (*Billy Two Hats*, 1974), de Ted Kotcheff, con Gregory Peck y Desi Aznar, Jr. En esta película, los paisajes del desierto del Negev (excepto algún detalle relacionado con algún tipo específico de vegetación local) se prestan de manera muy convincente a representar el suroeste de los Estados Unidos.

7. Este plató se utilizó recientemente para la película **Honolulu Baby** (2001), dirigida e interpretada por Maurizio Nichetti y con Maria de Medeiros y Jean Rochefort.

8. Respecto al impacto del *spaghetti-western* sobre el *western* americano, véase Frayling, Christopher: *Spaghetti Westerns. Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone*. Londres, 1981. Páginas 280-286. Entre otras, el autor cita las siguientes películas: **Duelo en Diablo** (*Duel at Diablo*, 1966), de Ralph Nelson; **El Oeste loco** (*Waterhole*, 1967), de William Graham; **Infierno en el río** (*Blue*, 1968), de Silvio Narizzano; **El gran duelo** (*A Gunfight*, 1971). A estos títulos se pueden añadir: **Sierra prohibida** (*The Appaloose*, 1966), de Sidney J. Furie; **Noche de violencia** (*Ride Beyond Vengeance*, 1966), de Bernard McEveety; **Charro** (*Charro*, 1969), de Charles Marquis Warren; **Cain's Way** (1970), de Kent Osborne; **40 Graves for 40 Guns/Machismo/The Great Gundown** (1971), de Paul Hunt; **The Animals/Five Savage Men** (1971), de Ron Joy; **The Female Bunch** (1972), de Al Adamson; **Violación a una apache** (*Cry for Me, Billy*, 1974), de William A. Graham; **Jessi's Girls** (1975), de Al Adamson.

9. Respecto a los *westerns* mexicanos previos de los *spaghetti-westerns*, se pueden recordar, entre otros: **Los tres Villalobos** (1954) y **La venganza de los Villalobos** (1954), de Fernando Méndez; **El último rebelde** (*El último rebelde*, 1956), de Miguel Contreras Torres; **La estampida** (1958), de Raúl de Anda; **Venganza apache** (1959), de Fernando Méndez; **El solitario** (1963) y **Duelo en el desierto** (1963), de Arturo Martínez; **Aventuras de los hermanos X** (1964), de Federico Curiel; **El jinete solitario** (1964), de Rafael Baledón; **Las vengadoras enmascaradas** (1964), de Federico Curiel; **El valle de los desaparecidos** (1964), de Rafael Baledón; **Los sheriffs de la frontera** (1965) y **Pistoleros del Oeste** (1965), de René Cardona; **Los bandidos** (1966), de Alfredo Zacarías.

10. Sobre el cine del Oeste en los años 90, véase Gaberscek, Carlo: "Western anni '90", en *Cabiria*, nº 11. 2002.

Vivir un poco más...

Valores y conductas del desencanto

Eurowesternaren heroia libre izatera kondenatuta dago. Baina horrez gain, bere tragedia existentzialaz jabetzen den gizakia da. Jakin badaki zotz egin ondoren lurrean jarri dutela eta bizirauten soilik saiatzen da edo, beharbada, erosoago ibiltzeko zentzu bat bilatzen. Ez da nihilismoa, estoizismoa, etsipena eta bila aritzea baizik.

Rubén Lardín

Según evidencias, el *western*, más aún que el terror, es un género viril, pura y casi exclusivamente masculino. Como el melodrama lo es femenino. Se dice, se comenta, que a las mujeres no les gusta el *western*. Yo creo haber conocido a una que sí, pero, por más que me esfuerzo, el recuerdo es vago y a veces tengo la impresión de habérmelo inventado. Y no hablo de frivolidades como **Valor de ley** (*True Grit*; Henry Hathaway, 1969), hablo de *westerns*. Obviemos también obras maestras incontestables como **Horizontes de grandeza** (*The Big Country*; William Wyler,

1958) o los ríos de Hawks; centrémonos en el crepúsculo, en su concepto, y dejemos un poco de lado el hecho meramente cinematográfico. Hablemos de hombres. A lo que iba: si alguien habla de una mujer que llora viendo **Sin perdón** (*Unforgiven*; Clint Eastwood, 1992), probablemente se trate de una leyenda urbana. Sin embargo, conozco a más de uno, de dos y de tres, digamos hombres, que lloramos como magdalenas ante la desazón consciente de William Munny, *"asesino de mujeres y niños"*; o cuando el *bunch* sale del burdel dispuesto a vengar a Angel en **Grupo salvaje** (*The Wild Bunch*; Sam Peckinpah, 1969). Adrenalina conmovedora. No pretendo hacerme el gracioso, ni siquiera ser sexista, pero me jugaré el cuello en estos tiempos de corrección afirmando que la hembra tiene la misión vital de mantener la especie y que el macho no es más que su instrumento. Por eso nos cuesta más entender algo. Estamos perdidos, y fuera de la placenta tenemos poco que hacer. De acuerdo, es palabrería boba y jacobina, pero ese enunciado me sirve para entrar a saco en las conductas más desencantadas y siniestras del trayecto, en el retrato estereotipado (tanto como la diferencia sexual que he propuesto) del hombre a la deriva; en su comportamiento, abatido o perplejo, en un microcosmos cambiante y de política confusa. El hombre, que hoy, en tiempos de pensamiento único, mantiene su único pensamiento. El hombre que todos los hombres, nostálgicos de animalidad, deseamos ser: el que cabalga al pairo y establece su individualidad en su cartuchera, con motivos atávicos para estar resentido, el hombre que juega al póquer y bebe en el *saloon*. Por hacer algo.

Se refirieron los franceses al *western* como "el género americano por excelencia", y así se ha entendido siempre después. Dentro de esa idea han sido muchos los teóricos que le han exigido al género una rigurosidad y un compromiso histórico que no creo imprescindible para edificar la mitología. Sin embargo, sí era en un contexto de cambios reales donde se desarrollaba **Raíces profundas** (*Shane*; George Stevens, 1953), inocuo melodrama empistolado, cuya mención surge aquí porque integraba perfectamente dos de las ideas más básicas de lo que después sería la bahía europea del género: la figura del individuo con intereses particulares en contraposición a una masa ocupada en federaciones. Era Shane (lamentable Alan Ladd) quien decía que *"no puede uno dejar de ser lo que es"*, manteniendo sus ideales, los que fueran, por encima -o en paralelo- del pensamiento colectivo. No hay juicios morales que valgan, lo que nos interesa hoy aquí, como decía, es reivindicar una de las características más interesantes del *eurowestern*: el pensamiento individual como respuesta a una globalidad que aboga hipócritamente por el no-pensamiento, por la inserción a ciegas y el acomodo mental. Y es la revisión italiana del *western*, el llamado *spaghetti* (aunque algunos consideren despectivo el término todos nos en-

Grupo salvaje

tendemos, amén de que éste es un artículo chulesco), la veta europea más centrada, lejos de contextualidades históricas y aspectos políticos, en agudizar actitudes humanas del hombre como animal vivo, del individuo en y ante el mundo.

Como el *giallo*, el *spaghetti* se basó en la hipérbole, en la repetición y en la brutalidad, tanto en los aspectos formales como en el contenido. Leone se centró en lo objetual, lo inmanente, primó el plano detalle y adoptó modales estridentes en su gramática visual y conformó una ética del subgénero que optaba por una exacerbación de conductas mediterráneas, de pasión latina salvaje. Para llegar a eso, los héroes, sus comportamientos, se estilizaron hasta lo minimal. El dibujo evolucionó hasta el blanco y negro puro, abandonando los grises por el camino. Porque el fin ha de estar siempre en la síntesis. El *spaghetti*, lejos de ser una fase decadente del género norteamericano (como a veces se ha entendido por lo coyuntural, copioso, intenso y mediocre de su producción global), se trató en su génesis de una traslación pervertida del código samurái y, en su desarrollo, de un hallazgo de la esencia. La "trilogía del dólar" que, pese a la valía de otras obras aisladas, sigue siendo la cumbre del asunto, no trató exactamente de imitar nada. Mucho menos a la vida, porque el arte no ha de imitarla, si acaso explicarla. El *western* en Europa se convirtió, sobre todo a partir de Leone y su mencionada trilogía, en un poso de hombres solos, resentidos, muchas veces resignados y casi siempre buscavidas. Instintivos. Es muy fácil adivinarle las cicatrices a la gente; por eso Leone no se molestaba en explicarlas. El resultado estuvo, efectivamente, cerca de la parodia, pero en sus formas extremadas también hubo lugar para cuestiones humanas. Sírvase el lector revisar la trilogía para comprobar que el hombre sin nombre que fue Eastwood, con su algo de pícaro, reservaba algunos valores individuales intensos y era noble a la hora de las pistolas. El sentido del humor y el cinismo estaba siempre presente, pero el personaje no dejaba de levantarse el poncho antes de disparar. La vida era, es y será difícil, pero digerible mediante la ironía. *"La vida es preciosa"*, decía Volonté sin ambages ni complejo alguno en **Por un puñado de dólares/Per un pugno di dollari** (Sergio Leone, 1964). Una frase tal, en el *spaghetti*, la puede decir el bueno, el malo o el ambiguo: tiene el mismo valor.

El ser y la nada

El héroe del *spaghetti* está condenado a ser libre. Es el verdadero héroe sartriano, el hombre que sabe de su tragedia existencial, que se reconoce puesto en la tierra con la suerte echada y que ya sólo trata de sobrevivir o, quizá, de encontrar un sentido para caminar más cómodo. Y sólo la muerte (la conciencia de muerte) dará sentido al trayecto. Como un personaje de Hemingway, el Conan de Howard o un tópico de novela negra, el héroe del *spaghetti* camina para entender, es un extranjero en un desierto trágico y sin sentido. No se trata de nihilismo, sino de estoicismo, resignación y búsqueda. Existencialismo. Así abrigaron el subgénero (y el prefijo lo quitamos desde ya) los franceses, aunque Eastwood, por entonces, no sabía muy bien de qué le hablaban.

Esa mencionada conciencia de muerte, su fisicidad, sería otra de las constantes definitorias. En la melancólica y bellísima **Il grande silenzio** (Sergio Corbucci, 1968), un *western* nevado (y se dice que la nieve es olvido), los caballos no siempre lograban andar, se desmoronaban sobre la nieve virgen mientras los cuervos revoloteaban agoreros. En la misma película unos lugareños salían del pueblo armados con guadañas... La parafernalia mortuoria se hizo habitual y los cementerios rurales eran escenarios corrientes en cintas como **El clan de los ahorcados** (*Preparati la bara!*; Ferdinando Baldi, 1967), en la que el verdugo interpretado por Terence Hill reclutaba a varios de sus "ejecutados" para saldar una vieja cuenta. Los falsos ahorcados conformaban una banda de "muertos vivientes" que aterrorizaba a las fuerzas vivas. Aquélla era una de las muchas secuelas de **Django** (Sergio Corbucci, 1966), título clave en el que el personaje de Franco Nero, en una de las escenas más recordadas de todo el *eurowestern*, caminaba arrastrando su propio ataúd sobre el barro. Conciencia de muerte o conciencia de vida, que es lo mismo. Pero ausencia de miedo. En **El retorno de Ringo/Il ritorno di Ringo** (Duccio Tessari, 1966) se decía que *"quien tiene miedo muere un poco muchas veces, mientras que el que no lo tiene muere sólo una vez"*, y se replicaba (lo hacía Nieves Navarro) que *"un hombre que no tiene miedo es quien no espera nada"*. Pero no temer no es desear morir. Eli Wallach correteando por el cementerio en **El bueno, el feo y el malo** (*Il buono, il bruto, il cattivo*; Sergio Leone, 1966) es otra ilustración perfecta para pronunciarse vivo. El dinero es una excusa cualquiera; de hecho, el dinero es la promesa de una vida en principio placentera. Antes, el bueno y el feo han volado un puente que representa la guerra, porque no la entienden, porque les es antinatural adscribirse a una idea de matanza global. Matar es una cuestión personal, de tú a tú. Y a otra cosa.

Porque estás que te vas, y te vas, y no te has ido...

La ética del *spaghetti* está minada de contradicciones, de indefinición, de humanidad. Demostran-

do que lo más difícil es vivir firme oteando horizontes que, por otra parte, nunca son de grandeza. El mundo del Oeste, en el *spaghetti*, es un reducto estancado, un depósito de la historia y la desembocadura de ciertas tendencias, sentimientos y vocaciones innatas y fundamentales en el hombre. El *viaje al fin de la noche*, de Céline, era el libro de cabecera de Leone, pero su desencanto era falso, literario y humorístico: nadie como Leone mareó tanto a la parca con *zooms* y montajes sincopados. Nadie en los duelos, que son enfrentamientos directos con la muerte, dilató tanto el tiempo. A veces no hay un porqué al que aferrarse, pero los valientes aguantan el tipo y siguen batallando. Decía Lee Van Cleef en **El día de la ira** (*I giorni dell'ira*; Tonino Valerii, 1967) que *"quien no acepta un desafío ya lo ha perdido del peor modo"*. Y de nuevo Django: *"No se puede estar huyendo siempre. Pase lo que pase, hay que luchar hasta el final"*. Si se está aquí será por algo, y aunque las vidas sean intercambiables, a todos les gustaría ser el más rápido. Al fin y al cabo, como decía el padre del protagonista de **Keoma** (*Keoma*; Enzo G. Castellari, 1976), *"ser el más rápido sólo quiere decir que uno vive un poco más"*. La sempiterna asociación de vida y esperanza nos funciona a los humanos como automatismo; parece ingenuidad pero es instinto. Aunque a veces no se sepa adónde ir. En **Los desesperados/Quei disperati che puzzano di sudore e di morte** (Julio Buchs, 1969), George Hilton le preguntaba a un lego por su camino, y éste le respondía: *"¿Conoces alguno mejor que otro?"*. En la interesante **Oro maldito/Se sei vivo... spara!** (Giulio Questi, 1967), una pieza en verdad extraña con curiosos entroncamientos en la serie Corman-Poe, también se dialogaba desde la resignación, pero se alimentaba la esperanza: *"Tiene que haber algo mejor en el mundo. Sí, sería imposible que no lo hubiera"*. Otros sabían que *"el mundo gira y uno vuelve siempre al mismo sitio"*. Eso lo decía el Franco Nero de la tardía **Keoma**, título mítico por trastornado, mientras su personaje en la película volvía a su sitio, a sus orígenes, ahora desordenados por el tiempo (ahora me contradigo: sí, el *spaghetti* también tuvo, rizando el rizo, un crepúsculo particular). De vuelta al caos. Keoma viaja buscando razones, significados a su existencia. Busca el sentido en el amor, secuestrando a una mujer que puede tener la peste. Viaja con ella sin preocuparse por el contagio, porque un hombre libre nunca puede morir. Al menos eso sentencia él, a la manera de un satanista, aunque en la vida todos mueran. Curiosamente -o precisamente por eso-, aunque la fe en el amor es la primera que se pierde, también es la más auténtica. Ilusa pero menos que la religiosa, más cárnica al menos. Las religiones no tienen crédito para los hombre vitales, mortales y profundamente enraizados en el ser y el estar, del *spaghetti*. Creo que era en **Con el corazón en la garganta/Sette pistole per un massacro** (Mario Caiano, 1968) donde, cuando el

El día de la ira

pueblo es secuestrado en su iglesia, alguien clama: *"¡Soy un librepensador!"*. Keoma es ingenuo, pero nada nihilista en su búsqueda amorosa. Django también habla con cariño de su mujer muerta: *"Quizá lo único que tenía importancia"*. Corbucci terminó **Django** con un hermoso plano de Franco Nero, abandonada su pistola sobre la tumba de su mujer, dejando atrás un fantasmal cementerio. *"Se está mejor fuera que dentro"*, ha dicho un cantinero en el rollo anterior. Y los cantineros, ya se sabe, son la personificación de la sabiduría. El plano final de **El retorno de Ringo**, también esperanzador, retrata al héroe y a su esposa alejándose con la hija de ambos y dejando en primer plano un burladero con la pintada de un corazón flechado... traspasado por varios puñales.

Pero los héroes (que son antihéroes, por si hacía falta decirlo) del *eurowestern* son a menudo niños grandes en busca de oasis espirituales. Comer, beber y matar, *"sólo pensáis en eso"*, reprochaba alguien en **Por un puñado de dólares**. Porque en el fondo sabemos (deberíamos), como dijo otro alguien en la vida real, que los hombres no somos más que cerdos, perros y monos. En el más auténtico *spaghetti* el hombre escoge su tipología o alterna las tres (nada de anacoretas o sibaritas reprimidos), igual que las mujeres se limitan a ser madres o putas. Minimalismo, ya lo he dicho, una suerte de minimalismo manierista, si es que eso puede darse. Ahí está otra de las esencias. Pero hay maneras más sofisticadas que el amor de encontrar alicientes: es en **Keoma** donde Woody Strode (muy venido a menos, cierto) espera que su banjo pierda todas las cuerdas para morir con él. Para el personaje todo se basa en una música que es terapia, quizá belleza. O puede que devaneo. **Keoma** es un *western* onírico, con escenas directamente fantásticas y perturbadoras. Castellari mira el género con vértigo teatral, radicalizando tópicos formales y dramáticos. Y el viento que no cesa.

En **El valle de la muerte** (*Mannaja*; Sergio Martino, 1977), una producción claramente inspirada en el relativo éxito de **Keoma**, el personaje de Maurizio Merli tiene claro que no está interesado en viajar por el mundo: *"El mundo está donde tú estés"*, y luego perdonará la vida al hombre que mató a su padre porque *"el mayor castigo es seguir viviendo"*. Nada que ver con el descaro vital del mejicano "Cuchillo" Sánchez que interpretase Tomás Milian en títulos como **El halcón y la presa/La resa dei conti** (1967) o **Corre, Cuchillo, corre** (*Corri, uomo, corri*, 1968), en las que su autor, el eficaz Sergio Sollima, positivó la figura del hombre solo. "Cuchillo" tiene problemas para matar a sangre fría, es un tipo de buena pasta y con un exacerbado instinto de supervivencia. Sabe que el mundo se divide entre perseguidores y perseguidos, y su condición le hace siempre correr hacia adelante, huyendo de algo y en busca de nada. Viviendo al grito, como una salva, de *"¡Cuchillo se vaaaaa!"*. Hoy podríamos entender ésta como una de las lecturas más desarrollistas del antihéroe, pero la conducta de "Cuchillo" es causal de sus circunstancias e igualmente desengañada, como la de otros tantos personajes al borde del abismo. Con "Cuchillo", Sollima aportó un personaje, alguna película para el recuerdo y ninguna novedad para la lectura global de un género que se sostiene en nuestro inconsciente sobre una de sus características fundacionales: la del hombre encallejonado en su destino, acaso remediándolo (o dejándose mecer) a su manera. Corriendo, vagando, disparando, bebiendo... Acción y elección: existencialismo.

El *spaghetti* derivó en la comedia, como todo, pero su extremismo consustancial también provocaría una declinación puntual y casi anecdótica hacia el cine fantástico y el exotismo. Fueron títulos ocasionales, esparcimiento de hacedores y extrañamiento de espectadores, títulos exitosos como **El justiciero ciego** (*Blindman;* Ferdinando Baldi, 1971) darían paso a secuelas horripilantes como **Get mean** (Ferdinando Baldi, 1975), o a cruces con el cine oriental de artes marciales como **Mi nombre es Shangai Joe** (*Il mio nome è Shangai Joe*; Mario Caiano, 1973). Cócteles en principio delirantes pero más lógicos de lo que parece. El *spaghetti*, que empezó en los límites, no podía más que desquiciarse. Es lo que tenemos los latinos, que somos drásticos. A estas alturas ya se había perdido la enjundia, la ética y la estética. La cosmología del género no pudo con el pandemónium y los auténticos hombres derivaron en justicieros urbanos que minaron los setenta y dieron guerra hasta los ochenta.

Quizá, ensanchando un poco las miras, habría que decir que la verdadera y última vuelta de tuerca en cuanto a -digamos- conducción filosófica, la que dentro del *western* rompería el biselado (la que se pasó de rosca, vaya), nos llegó como coproducción germano-estadounidense años después. Fue la hipnótica **Dead Man** (*Dead Man*, 1995), un réquiem en el que Jim Jarmusch hizo de la condición de pistolero coyuntura, erigió a su (anti)héroe en la reencarnación misma de William Blake y luego lo integró en el paisaje con argucias metafísicas. Hibridando, de forma sublime y definitiva, cierto tremendismo y el énfasis del europeo con el alma de la epopeya americana. Conduciendo al hombre solo por un sendero a la vez iniciático y mortífero, en un funeral efectista del que sacar algunas claves para la vida armada. Y recordándonos lo que ya sabíamos: que estamos perdidos y que sólo hay bálsamo en la ficción.

Tres hombres buenos

Baño de sangre al salir el sol

La violencia en el western europeo

Europako westernaren *indarkeriak ihes egin zuen domestikazio hartatik, Ordenaren moral arrazionala eta positibista lehertaraziz. Ongiaren eta gaizkiaren arteko ñabardura urrirekin, Europako westernaren egiak eta gezurrak -ezinbestekoak izanik kontakizunaren mekanismo narratiboek funtzionatzeko-, indarkeria biziak eta iraultzaileak, eta akrata kutsuak bizimoduen arteko talka eszenaratzen dute, edozein gogoeta moralistatik aske dagoen botere nahien arteko gatazka, alegia.*

Antonio José Navarro

1. El día de la ira

Las discusiones pretéritas y modernas sobre el problema de la violencia en el *western* europeo no son ejercicios de análisis cinematográfico. Son ejercicios, en unos casos, de diagnóstico cultural, mientras que en otros, los más habituales, se trata de interpretaciones -como diría Susan Sontag, *"reaccionarias, impertinentes, cobardes y asfixiantes"*- del sentido de dicha violencia sometida a los dualismos de la filosofía tradicional, racional y positivista. De cualquier manera, la violencia del *western* europeo y, más concretamente, del *western* hispano-italiano, desde los inicios de su esplendor -**Por un puñado de dólares/Per un pugno de dollari** (Sergio Leone, 1964), **Una pistola para Ringo/Una pistola per Ringo** (Duccio Tessari, 1965) o **Django** (Sergio Corbucci, 1966)-, hasta su posterior e inevitable decadencia -**Mano rápida/ Lo chiamavano Requiescat... ma avevano sbagliato** (Frank Bronston, alias de Mario Bianchi, 1974), **Los cuatro del Apocalipsis** (*I quattro dell'Apocalisse*; Lucio Fulci, 1975) y **La ciudad maldita/La notte rossa del falco** (Juan Bosch, 1978)- ha proporcionado a la crítica la excusa perfecta para abominar del cine del Oeste rodado en España o en Italia.

Así pues, con notable virulencia verbal, el crítico francés Goffredo Fofi escribió una de las más brutales diatribas hechas contra el *western* italiano. *"El fenómeno más impresionante de pobreza cultural, artesanal y mental está representado por el* western all'italiana -afirmaba-. *Los* westerns *venidos después de los primeros ensayos de Leone y Tessari* -continuaba Fofi- *son simplemente mierda, una invasión de tiroteos y torturas, un muestrario de sadismo grosero y gratuito. El* western *italiano se caracteriza por el plagio más desvergonzado, más deformante, en un delirio de violencia nauseabunda"* (1). A su vez, el ensayista español Vicente Vergara atribuyó un papel alienante y catártico a la violencia del *western* europeo, argumentando lo siguiente: *"El público no se da cuenta de que ha sido manipulado: la violencia omnipresente en el film no ha sido racionalizada. Las frustraciones cotidianas del espectador (en la esfera laboral, familiar, económica, erótica, etc.) y la agresividad por ellas engendrada han sido canalizadas ordenadamente por cauces nada peligrosos para el sistema social en su conjunto: las tensiones de la vida real han sido sublimadas gracias a la pantalla. (...) Una sencilla e incruenta operación de machismo mental ha bastado para 'resolver' (de momento y hasta la próxima) los auténticos problemas de cada cual. Tengamos en cuenta, también, que los arquetipos del* spaghetti-western *conectan con el público, además del nivel puramente emocional, a un nivel ideológico, aunque de forma inconsciente la mayoría de las veces"* (2). No muy alejado de semejantes postulados, encontramos las reflexiones de Fernando Méndez Leite durante su época de crítico en la revista especializada *Film Ideal*. *"El* western *hispano-italiano, pues, ha retomado los aspectos más superficiales del género* -explicaba Leite-, *a la vez que les ha dado una nueva dimensión: convertirse en fuente de expansión de toda una agresividad reprimida. (...) El vaquero de Almería* -proseguía- *no necesita ninguna razón para combatir. En él es un instinto que se compensa sólo por la cantidad de muertos o de sangre que consigue a su alrededor"* (3). Algo más lúcidas y reflexivas son las observaciones del crítico F. Velasco Capafons sobre los vínculos entre la violencia del *western* europeo y su público: *"El* western *europeo es una mueca grotesca, una pirueta en el vacío, una orgía de violencias que acaban por dejarle a uno lleno de dolor. El hombre de hoy se ve retratado en él y lo consume como una droga: lo desprecia, se avergüenza de necesitarlo, se mofa de él... y no deja de acudir a sus proyecciones. Su presencia es hiriente, su desarrollo, entrecortado, una serie de secuencias que son un todo en sí mismas, y un todo violento, un encadenado de muertes, que se va prolongando hasta quién sabe cuándo... El* western *europeo es, a través de su intencionada ingenuidad, el exponente de una sociedad que está demasiado consciente de su propia monstruosidad y no quiere estarlo"* (4).

Paralelamente, a tales reflexiones se sumaron las de los propios realizadores americanos de cine del Oeste. Burt Kennedy, antiguo guionista de Bud Boetticher y Gordon Douglas y pésimo director de *westerns*, muy influenciado, curiosamente, por el *western* europeo, para el cual llegó incluso a trabajar -**El regreso de los siete magníficos/The Return of Seven** (1966), **La quebrada del diablo** (*La spina dorsale del diavolo*, 1971) y **Ana Coulder** (*Hannie Coulder*, 1972)-, manifestaba, escueta y contundentemente: *"... filmes sin historia, sin escenas. Sólo muertes"* (5). Por su parte, el cineasta Sam Peckinpah, autor de la excelente **Grupo salvaje** (*The Wild Bunch*, 1969), cuyo denso clima de crispada violencia es consecuencia directa del *western* europeo, como lo es también el concepto (anti)heroico de los protagonistas, confesó: *"No discuto su exactitud y veracidad en lo que respecta a la indumentaria, a las armas, al impacto de las balas, pero no encuentro en los personajes nada que pertenezca al Oeste"* (6).

2. Las raíces de la violencia

La violencia en el *western* europeo surge desde su misma idea como variante del género. Porque, conviene insistir en ello, el *eurowes-*

tern constituye "otra manera" de entender el género, "otra mirada" hacia el mito del Oeste, distinta -ni mejor ni peor- a la ofrecida por Hollywood. Al hilo de esta reflexión, urge reseñar que el *western* europeo jamás ha tenido vocación desmitificadora. Pero, ¿qué es en realidad la desmitificación? Fernando Savater lo resumió muy certeramente: *"La necesidad compulsiva de desmitificar es la pasión de individuos que ignoran lo que es un mito -la Justicia o la Igualdad no son menos ni más gloriosas e imprescindibles que el Honor, la Nobleza o el Valor- y que carecen de redaños para la creación libre, que es lo auténticamente denostado hoy"* (7). Y, sin duda, existe ese sentido de creación libre en filmes tan dispares como **El halcón y la presa/La resa di conti** (Sergio Sollima, 1966), **¡Mátalo!/Matalo!** (Eduardo M. Brochero, 1971), **El justiciero ciego** (*Blindman*; Ferdinando Baldi, 1971) o **Llega Sartana/ Una nuvola di polvera... Un grido de morte... Arriva Sartana** (Giuliano Carnimeo, 1971), independientemente de su muy dispar calidad artística.

Todos los mitos son de naturaleza simbólica y funcional. Por consiguiente, el *western* de Hollywood, a lo largo de su historia, ha interpretado de manera épica la historia de los Estados Unidos atendiendo a las exigencias fabuladoras de sus espectadores -los mitos modernos son demandados por la sociedad: la industria cultural jamás los fabrica ni los impone a su público-. El *western* europeo reelaboró dicha mitología, sin burlarse de ella ni reducirla al absurdo. ¿Y en qué consiste esa reinterpretación mítica? El *western* norteamericano festeja el nacimiento de una nación bajo un ideal ilustrado de paz, justicia y libertad -y, por tanto, racional y humanista-; es el triunfo del hombre civilizado en un nuevo jardín del edén. El realizador de Hollywood, en suma, sublima una cruda realidad histórica otorgándole un rostro más noble, más accesible y aceptable al intelecto común. Por el contrario, desde la perspectiva del *western* europeo, la vida de la Frontera deviene una tragedia áspera, donde un agresivo instinto de supervivencia alumbra nuevas formas de barbarie. Marcados tanto por las peculiaridades temperamentales de su carácter latino como por su *background* cultural -el cual abarca la mitología clásica, la literatura popular, el cine de géneros como el *peplum* o el fantástico, diversos movimientos artísticos y filosóficos de vanguardia, además de un agrio sentido del fatalismo y de una indudable pomposidad operística...-, los realizadores italianos, españoles y franceses muestran, sin sentimentalismos ni componendas legendarias, un Oeste decadente, siniestro, casi gótico, exacerbando hasta el paroxismo algunos elementos iconográficos y psicológicos de la realidad histórica. Un Oeste asolado por los instintos fuertes y peligrosos de sus conquistadores, dominados

El justiciero ciego

por el placer de acometer empresas arriesgadas, por la audacia loca, la sed de venganza, la astucia, la rapacidad o el ansia de poder. En este universo primitivo, salvaje, huérfano de valores civilizados, donde imperan la corrupción y el sufrimiento, no hay justicia: sólo la ley del más fuerte, o mejor dicho, del más hábil con las armas... La paz existe únicamente para los muertos, y la libertad es una quimera: todos los personajes, incluido el (anti)héroe del *western* europeo, son víctimas y prisioneros de sus pasiones y deseos, esclavos en definitiva de un destino aciago del que es inútil intentar zafarse.

Considerando semejante contraste estético, ¿cabe pensar que existe una cierta tendencia al hiperrealismo en el *western* europeo y, más concretamente, en la representación fílmica de la violencia? La respuesta a esta pregunta es, a todas luces, afirmativa, y más si tenemos en cuenta ciertas observaciones del historiador Joseph G. Rosa: *"El concepto romántico del pistolero como un caballero del siglo XIX crea una impresión completamente falsa de los hombres que vivieron y murieron a la sombra de sus pistolas. (...) Debajo de la fachada heroica se escondía el hecho desnudo de que todos eran homicidas, ya fuera por elección o por provocación. Y sugerir que lucharon limpiamente en el actual sentido del juego limpio es erróneo. El problema de sobrevivir significaba llevar la delantera al oponente o incapacitarlo de tal manera que se evitara cualquier amenaza posterior. Esto, de vez en cuando, dejaba a los perdedores con heridas graves: ojos arrancados, orejas mordidas, miembros rotos, o la indignidad adicional del tacón de una bota hincado en el rostro. Por muy horrible que pueda parecernos esto a la gente de hoy día, se trataba de un riesgo aceptado por los individuos que vivían en la Frontera"* (8).

Así pues, destaquemos el ajustado retrato que Klaus Kinski hace de Johnny, un sádico pistolero obsesionado por el sexo, en **La belva** (Mario Costa, 1970) -quien dispara compulsivamente, reflejando un gran placer en su rostro, o manosea de modo enfermizo a una chica de *saloon*, provocando el rechazo de ésta-, como memorable es también la histriónica interpretación de Stan Cooper en el papel del hosco forajido Ross Stewart en **La muerte busca un hombre/Ancora dollari per i MacGregor** (José Luis Merino, 1970) -destrozado por el alcohol y la marihuana, Stewart mata primero a su amante india porque le echa en cara su impotencia (¡¡), y luego acaba con sus secuaces antes de que descubran su debilidad, utilizando mediante engaños la feroz codicia de Forsyte (Charles Quiney), el cazador de recompensas...-. Tampoco debemos olvidar la cruel manera de trabajar de otro caza-recompensas, Mannaja (Maurizio Merli), en **El valle de la muerte** (*Mannaja*; Sergio Martino, 1977), quien, con su portentoso manejo del hacha, amputa las manos de cuantos atrapa, impidiendo así que puedan dispararle. En **Baño de sangre al salir el sol** (*Mille dollari sul nero*; Albert Cardiff, alias de Alberto Cardone, 1967), el hosco pistolero Johnny Liston (Anthony Steffen) descalza a sus adversarios y los abandona sin montura en medio del desierto, para asegurarse de que no le perseguirán. Y en otro *western* de Alberto Cardone, **Siete dólares al rojo/Sette dollari sul rosso** (1966), el *bounty killer* Johnny Ashley (otra vez Anthony Steffen) inmoviliza la mano del *barman* de un *saloon*, quien iba a sacar una arma, clavándosela encima del mostrador del bar con un cuchillo... Una estratagema

que, curiosamente, recuperó Henry Hathaway para una de las escenas más crudas de **Valor de ley** (*True Grit*, 1969).

La delirante obsesión por lo violento del *western* europeo, y especialmente del *western* hispano-italiano, respondía a unas necesidades muy específicas de la sociedad del momento. Los sesenta, época del nacimiento y máximo apogeo del género en Europa, fueron años tremendamente convulsos, llenos de incertidumbres, a la vez que fundamentales para entender la historia de Occidente a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. Como escribió la ensayista Anna Detheridge (9), *"los años sesenta presentan un concentrado de cambios repentinos y profundos que han convertido nuestra vida en algo radicalmente diferente a la de nuestros progenitores..."*. Y no será únicamente en el terreno tecnológico donde esos cambios serán más evidentes; nuevas formas de pensamiento y de cultura trastocarán nuestra idea del mundo y de las relaciones humanas, cambios provocados, en ocasiones, por hechos extremadamente violentos, marcados por terribles amenazas (10). Expresándolo en términos de estética marxista, el *western* europeo prueba que el arte no sólo es obra del genio individual de sus autores, sino el producto de un contexto cultural e histórico.

Es cierto que en la despiadada y ritual venganza ejecutada por Steve McDougal (Anthony Steffen) en **¿Por qué seguir matando?/ Perché uccidi ancora?** (Edoardo Mulargia, 1965) -espoleada por el salvaje asesinato de su padre, que fue fusilado por una partida de bandidos mientras permanecía atado a un árbol...-, o en el sádico ensañamiento del indio Joe (Burt Reynolds) con sus enemigos en **Joe, el implacable/Navajo Joe**; Sergio Corbucci, 1967) -una banda de racistas cazadores de cabelleras, culpables del aniquilamiento de su tribu...-, existe cierta catarsis, una liberación de los males del espíritu gracias a las viscerales emociones que provocan el arte y el espectáculo. Pero sin apenas relación con el concepto que el filósofo griego Aristóteles (384-322 a. C.) apuntó en su *Poética* -utilizada para describir el efecto que la tragedia clásica debía producir en sus espectadores-, ni con el sentido alienante que, despectivamente, señalaba el crítico Vicente Vergara. En los años sesenta, antes de los sucesos de mayo del 68, la moral cristiana rampante y su flor decadente, el capitalismo, estaban al límite de su capacidad para reprimir la rabia interior y la frustración de la sociedad europea occidental. El entumecimiento emocional, las adicciones en masa, la baja autoestima, la depresión, la apatía, la anomía -desde la perspectiva del sociólogo Émile Durkheim (1858-1917), que la describe como un comportamiento social marcado por unas relaciones entre sus miembros carentes de sentido, de las que no brota ningún sentimiento solidario (11)-, empezaron a convertirse en los males modernos que sofocan el instinto y las pasiones de la carne. El cine europeo despertó el *daimon* de su público gracias a un cine de género popular, en el más estricto sentido gramsciano del término, como el *giallo*, el policiaco y el cine de terror, sin olvidar alguna cinta "política" camuflada de *thriller* -*cf.* **Le mani sulla città** (Francesco Rosi, 1963)- o de film de aventuras -**La última carga** (*The Charge of the Light Brigade*; Tony Richardson, 1968)-. Obviando las concesiones a la comercialidad fácil, palpable en la risible brutalidad de títulos como **Vende la pistola y cómprate la tumba** (*C'e Sartana... vendi la pistola e camprati una bara*; Giuliano Carnimeo, 1971), **Si quieres vivir... dispara** (José María Elorrieta, 1975) o **Una ciudad llamada Bastarda/A Town Called Bastard** (Robert Parrish, 1971), presente incluso en una cinta tan amorfa y mediocre como **El tesoro del lago de la Plata** (*Der Schatz im Silbersee*; Harald Reinl, 1962) -con un pérfido villano encarnado por Herbert Lom que no pestañea a la hora de masacrar a todo el pasaje de una diligencia-, la violencia en el *western* europeo constituyó un desvío pasivo y voyeurístico de las ansias de rebelión del individuo contra el *establishment* religioso y burgués (12), además de un provocativo acto de agresión contra la estética moralista del Orden.

3. La violencia como obscenidad, la obscenidad como transgresión

Durante su época de máximo esplendor, la violencia existente en el *western* europeo se calificó de "obscena". Un adjetivo que, sin duda, hubiese suscrito Goffredo Fofi, que no duda en definir a esa violencia como "nauseabunda". Derivada del latín *obscenus* -"lo que queda fuera de la escena"-, es posible que en la actual definición de "obscenidad" influya otro término latino, *ob-caenum* -"porquería, suciedad, basura"-. Pero, ¿qué es la obscenidad? Un rasgo universal inherente a la naturaleza humana, un elemento latente en nuestra vida social y una necesidad para el espíritu del hombre como individuo, debido a los tensos mecanismos culturales que, por un lado, satisfacen esa ansia de recrearse en lo supuestamente obsceno, mientras que, por otro, lo censuran. De hecho, toda sociedad humana posee unas normas más o menos rígidas sobre el vicio y la virtud. Por consiguiente, lo obsceno es un criterio subjetivo que implica un juicio de valor, el cual varía con cada periodo histórico, con cada sociedad, con cada individuo.

Aplicada generalmente a la sexualidad y a la escatología, la esencia de la obscenidad consiste en exhibir aquellos procesos físicos y es-

tados emocionales que se suponen privados, entre los que cabe citar, como expone el profesor Harry de Clor -dejando a un lado la actividad sexual y los genitales-, *"el dolor, la agonía, la violencia, la guerra y las flaquezas de la humanidad"* (13). En este sentido, el tratamiento de la violencia en el *western* europeo supuso un enorme -y vanguardista- esfuerzo estético para ampliar los límites de lo que podía mostrar el cine, al filmar con absoluta franqueza el sufrimiento, la truculencia y las miserias del género humano. La violencia del *eurowestern*, al igual que sucedió más tarde con el cine pornográfico -parafraseando a J. G. Ballard, sexo y violencia son poderosos catalizadores de cambios sociales-, intentaba suprimir el silencio, la represión y la férrea separación burguesa entre lo público y lo privado; es decir, transgredir las normas del *establishment*.

Desde los orígenes del séptimo arte, las convenciones del cine comercial reducen la práctica de la violencia a villanos y psicópatas, derrotados invariablemente por las fuerzas de la Ley y el Orden. El héroe, sometido a la dinámica moralista del espectáculo, es violento por necesidad, en respuesta a la violencia de sus adversarios, arbitraria y al margen de la ley. Esta articulación interna del hecho violento permite, en palabras del filósofo Julio Cabrera, *"diferenciar verdad y mentira, bueno y malo, en el núcleo mismo de la violencia, y, de esa manera, manejarla, tornarla controlable y racional (...) esta violencia domesticada, por más insaciable que pueda parecer"* (14). La violencia del *western* europeo rehuyó de dicha domesticación, dinamitando la moral racional y positivista del Orden. Con escasos matices entre lo bueno y lo malo, la verdad y la mentira -los imprescindibles para que los mecanismos narrativos del relato funcionen-, la violencia vital, revolucionaria y un punto ácrata de títulos como **Cara a cara/Faccia a faccia** (Sergio Sollima, 1967), **Requiescant** (Carlo Lizzani, 1967) o **Los hijos del día y de la noche/La banda J&S. Cronaca criminale del Far West** (Sergio Corbucci, 1972), pone en escena un choque entre formas de vida, un conflicto entre voluntades de poder -el sádico ideólogo revolucionario contra el rudo *outsider*, vagamente romántico, en **Cara a cara**; el solitario religioso que defiende a los campesinos, oprimidos, maltratados, por un despótico terrateniente, en **Requiescant**; los forajidos Jed (Tomás Milian) y Sonny (Susan George), cuyo anárquico y hedonista sentido de la vida y el crimen les lleva a pelear con los siniestros hombres de la Pinkerton, entre otros torvos agentes de la ley, en **Los hijos del día y de la noche**...-. La violencia no se plantea, pues, como un problema; tampoco se la juzga y condena según criterios lógicos o morales. Como demuestran **Bandidos** (Max Dillman, alias de Massimo Dallamano, 1967) -Richard (Enrico Maria Salerno), el protagonista del film, instruye en el arte de disparar y matar a su discípulo Ricky (Terry Jenkins), con el fin de que elimine a Kane (Venantino Venantini), un pistolero rival que le destrozó las manos a tiros...- y **El bastardo** (*Django, il bastardo*; Sergio Garrone, 1969) -historia de una venganza de ultratumba, llevada a cabo por el espectro de un soldado asesinado durante la Guerra de Secesión, quien elimina sistemáticamente a todos sus verdugos...-, el choque entre voluntades de poder libera a la violencia del *western* europeo de cualquier reflexión moralista. En **Johnny Oro** (Sergio Corbucci, 1966) o **Una cuerda, un colt** (*Une corde... un colt*; Robert Hossein, 1969) se lucha y se mata de manera natural porque, como veremos más adelante, la violencia en el universo del *western* europeo es una forma de ser y, sobre todo, de estar. Así, citando de nuevo a Julio Cabrera, *"acaba uno dejando de lado, en la propia fantasía, la problematización moral, entregándose a la magia del Cine, esta vez materializada en la violencia como podría serlo en un cuento de hadas o en una aventura"* (15).

4. Llego, veo y disparo

Es cierto que la violencia de numerosos *westerns* europeos tiene algo de "obscena", en cuanto está filmada de una manera muy direc-

Cara a cara

ta, sin retórica. Y ahí reposa gran parte de su potencia transgresora: en su radical poética de la crueldad. Podría decirse que la violencia del *western* europeo, en honor a su carácter "obsceno", es "*contraste, disonancia, inversión y descontextualización*" (16). La retorcida tortura que padece Blindman (Tony Anthony) en **El justiciero ciego** -maniatado por los hombres de Domingo (Lloyd Battista), éstos le colocan unos cartuchos de dinamita en el cuerpo, mientras una ardiente mecha recorre sus brazos y piernas...-; la manera en que Joko (Richard Harrison), desarmado, defiende su vida en **Joko, invoca a Dio... e muori!** (Antonio Margheriti, 1968) -de una patada, agarrado a una viga de la celda donde se halla cautivo, degolla con las espuelas a uno de sus captores-; el salvaje suplicio que Bill (John Phillip Law), el impetuoso pistolero que protagoniza **De hombre a hombre** (*Da uomo a uomo*; Giulio Petroni, 1967), padece a manos de unos bandidos mexicanos: sepultado en medio de un árido páramo, con la cabeza al descubierto, sus torturadores le llenan la boca de sal; la sed, el sol y las hormigas harán el resto...; también Django (Franco Nero), el lúgubre (anti)héroe de **Django,** se verá indefenso tras la espantosa actuación de los secuaces del general Hugo (José Bódalo): con la culata de sus fusiles, con los cascos de sus caballos, rompen los dedos del pistolero, mientras lo golpean sin compasión... Son instantes llenos de horror y furia que, pese a todo, no pretenden saturar la retina del espectador con imágenes chocantes, aunque sí lo intenten filmes tan mediocres como **Siete pistolas para los McGregor/Sette pistole per i MacGregor** (Franco Giraldi, 1966) -los sicarios del bandido Santillana (Leo Anchóriz), montados sobre sus caballos, torturan a un individuo arrastrándolo repetidamente con sus lazos a través de una gran hoguera...-, **Una pistola per cento croci** (Lucky Moore, alias de Carlo Croccolo, 1971) -la cruel líder (Mónica Miguel) de una banda de mexicanos humilla delante de sus feroces acólitos a la heroína del relato, Jessica (Marina Mulligan), desnudándola a golpes de látigo; una escena que fue eliminada en algunas copias italianas y estadounidenses- o **Seis balas, una venganza, una oración** (*Diamante Lobo/God's Gun*; Gianfranco Parolini, 1977) -donde pueden verse niños muertos a balazos o violaciones colectivas en un *saloon*-. Títulos que trivializan la violencia acentuando sus aspectos más sádicos, confundiendo la sencillez y la rotundidad con la grosería y la zafiedad.

De hombre a hombre

En numerosas ocasiones, la sencillez y la rotundidad no excluyen la posibilidad de cierta sofisticación. En la película **El yankee/ Yankee** (Tinto Brass, 1966), uno de los esbirros del Gran Concho (Adolfo Celi) extrae la dentadura de oro del cadáver de un compinche golpeándole la boca con la empuñadura del revólver. El cineasta filma el instante en *off* visual, colocando la cámara a espaldas del despiadado pistolero, recortando su silueta sobre un rojizo, casi infernal, disco solar. Aunque no veamos la boca destrozada del muerto, el gesto resulta aún más estremecedor... A su vez, en **Si te encuentras con Sartana... ruega por tu muerte** (*Se incontri Sartana prega per la tua morte*; Frank Kramer, alias de Gianfranco Parolini, 1968), el *bounty killer* encarnado por Klaus Kinski, decidido a matar a Sartana (Gianni Garko), primero silencia el cascabel que pende de una de sus espuelas llenándolo de espuma de afeitar (!) y, emboscado entre los ataúdes de una funeraria (!!), se enzarza en un tiroteo del que no saldrá con vida, ironías del destino, por culpa de una fatal cuchillada... Concebida como una alusión directa a lo prohibido, como un ataque al sentido colectivo de la moral, como una emoción visceral, la violencia en el *western* europeo necesitaba de nuevas estructuras visuales que le dieran solidez cinematográfica.

¿Y cuáles fueron esas estructuras visuales? En primer lugar, la profundidad de campo, capaz de relacionar ya no sólo al verdugo y a su víctima en un mismo espacio hostil, sino de mostrar con absoluta frialdad, y ciertas dosis de abstracción, la mortífera efectividad de las armas, la aspereza con que se mata: en **Bandidos**, los

hombres del malvado Kane bajan a Richard del ferrocarril entre empellones, lo desarman y lo dejan a merced de su adversario, mientras Kane, al fondo del plano, se prepara para disparar...; en **Por un puñado de dólares**, **Siete dólares al rojo** o **¿Por qué seguir matando?**, el revólver que empuñan los (anti)héroes, por efecto de la perspectiva, se ve inmenso en la pantalla mientras que sus adversarios, empequeñecidos al fondo del encuadre, caen como moscas bajo el fuego... La elaborada composición del plano en función de la profundidad de campo puede dilatar el "suspense" de una escena o acentuar el sentimiento desgarrado, trágico, del acto violento: en **El halcón y la presa**, el *bounty killer* Jonathan Corbett (Lee Van Cleef) responde a la demanda de uno de los tres bandidos a los que está a punto de matar -*"sólo necesitaría una bala"*, murmura amenazante uno de los *outlaws* desarmados- colocando tres balas encima de un tronco seco; un plano con el trío de proyectiles en primer término, uno por cada forajido, nos anuncia cuál será su final...; en **El día de la ira** (*I giorni dell'ira*; Tonino Valerii, 1967), un contrapicado a ras de suelo recoge el doloroso instante en que Scott (Giuliano Gemma), al fondo del cuadro, remata a su antiguo maestro y amigo, el pistolero Frank Talby (Lee Van Cleef), postrado casi delante de la cámara... La profundidad de campo incluso puede crispar el tono de una película desde su mismo arranque: en **Baño de sangre al salir el sol**, la primera escena muestra a un tipo cabalgando por una cañada en campo largo, mientras por el lado izquierdo del encuadre asoma el cañón de un *winchester* apuntándole...; en **Por techo, las estrellas** (... *E per tetto, un cielo di stelle*; Giulio Petroni, 1968), una panorámica sigue la carrera de una diligencia de izquierda a derecha del encuadre, desde lo alto de una colina, hasta que entran en plano un grupo de forajidos, cuyos rostros serios, sucios, surcados de cicatrices, anuncian la posterior explosión de violencia...

El montaje se revela como uno de los elementos formales más importantes del *eurowestern* y, también, como uno de los más desprestigiados por la crítica. Vicente Vergara escribió al respecto: *"En el* spaghetti-western *el montaje adquiere un valor primordial. No cumple una función generadora de significaciones. Su manipulación está en función de conferir al producto un ritmo trepidante y un impacto visual acorde con la mecánica puramente externa y truculenta. Los primeros planos y los insertos abundan"* (17). Es justo reconocer que en filmes tan insignificantes como **Los buitres** (*Winnetou und der sohn des warrentoters*; Alfred Vohrer, 1965), **Pagó cara su muerte/E intorno a lui fu morte** (León Klimovsky, 1968), **Un dólar de recompensa/La preda e l'avvoltoio** (Rafael Romero Marchent, 1972) o **Apocalipsis Joe/Un uomo chiamato Apocalisse Joe** (Leopoldo Savona, 1971), el montaje camufla la pobreza (económica y artística) de la puesta en escena -**Los buitres** y **Pagó cara su muerte** con sus plano-contraplano cerrados durante las peleas cuerpo a cuerpo o en los tiroteos-, o exacerba hasta el delirio los aspectos más crudos de las escenas violentas -*cf.* la batalla campal que se organiza en medio de la *main street* entre forajidos y ciudadanos en **Un dólar de recompensa** y **Apocalipsis Joe**, incluyendo esta últi-

ma una tremenda matanza en el interior de una iglesia...-. No obstante, a veces el montaje permite un tratamiento elíptico de la violencia, aunque no por ello menos duro. Un ejemplo paradigmático lo encontramos en **Hasta la última gota de sangre/L'ira di Dio** (Albert Cardiff, alias de Alberto Cardone, 1968), concretamente en la secuencia donde el joven Mike (Montgomery Ford) descubre el cadáver de su novia, asesinada por un grupo de facinerosos: Mike penetra en la casa, y su gesto de sorpresa es acompañado por un contraplano en el que vemos asomar las piernas desnudas de una mujer, inertes, entre la ropa revuelta de una cama, sugiriendo así las vejaciones que, antes de morir, la mujer debió padecer a manos de sus verdugos. Otro caso similar -y mucho más elaborado visualmente- lo hallamos en **Adiós gringo** (George Finley, alias de Giorgio Stegani, 1966). Mientras Brett (Giuliano Gemma) persigue al mezquino Gill (Nello Pazzafini) encuentra bajo el implacable sol del desierto a Lucy (Evelyn Stewart), quien ha sido brutalmente violada por Gill y su banda: Brett halla los restos apagados de una hoguera, y cuando inspecciona los alrededores pistola en mano se topa con diversas prendas femeninas; de repente, ve algo que descompone su rostro en una mueca de sorpresa y terror. Brett enfunda su pistola y se acerca a la cámara lentamente hasta cubrir con su cuerpo el encuadre, y en el plano siguiente, tomado de espaldas a Brett -que tapa convenientemente con su cuerpo parte de la desnudez de la joven, atada en el suelo a la manera india-, vemos a la infortunada muchacha...

El montaje en el *eurowestern* también sirve para estilizar la violencia como en los *westerns* norteamericanos -*cf.* la escaramuza entre Wyatt Earp (Guy Madison) y los pistoleros de Pancho Bogan (Fernando Sancho), localizada entre las viejas instalaciones de una mina abandonada, en **Desafío en Río Bravo/Sfida a Rio Bravo** (Tulio Demichelli, 1965), o el tiroteo final, que tiene por escenario un lóbrego cementerio indio, en **Siete winchester para una matanza** (*Sette winchester per un massacro*; E. G. Rowland, alias de Enzo G. Castellari, 1968)-, más atentos al climático desarrollo de cada secuencia de acción que a la crueldad, aliviando la sordidez de ciertos instantes, como sucede en **Entre Dios y el Diablo/C'era una volta Dio** (Marino Girolami, 1968) -la joven posadera que se resiste a ser ultrajada por uno de los sicarios del villano Bob Ford (Folco Lulli) es tiroteada sin contemplaciones por su agresor-.

Pero será a través de los insertos como el *western* europeo marcará la diferencia con su homólogo hollywoodiense, convirtiendo la truculencia en una forma de experimentar con las nuevas fronteras de lo visual en el género. En el *eurowestern* ya no sirven los cuerpos retorcidos por los disparos para certificar la muerte de un personaje, sino que deben añadirse insertos con los agujeros de bala, ya sea en la frente -**La muerte tenía un precio/Per qualche dollaro in più** (Sergio Leone, 1965), **La muerte busca un hombre**- o en el pecho -**Baño de sangre al salir el sol, Joko, invoca a Dio... e muori!**-. Los hilillos de sangre corriendo por la comisura de los labios o la frente perlada de sudor no bastan para dar fe de la intensidad de una pelea; sí lo hacen, sin embargo, los primeros planos de rostros magullados por una temible paliza -**Por un puñado de dólares, Django**-. El detallismo que el montaje muy fragmentado introduce en la representación de la violencia y sus consecuencias no obedece a simples criterios comerciales, a un desmesurado hiperrealismo fílmico. Constata el fin de la inocencia del espectador, pues la muerte y la tortura dañan los cuerpos y las mentes, la maldad existe y en ocasiones solamente puede erradicarse empleando sus mismos métodos. Por eso es necesario exhibirla rotundamente, sin metáforas u otros recursos figurativos que le confieren brillantez, pero que le restan fuerza transgresora. Ahí juegan un papel importante la personalidad creativa de cada realizador, pues no es lo mismo la visión que sobre el tema ofrecen los filmes de Sergio Corbucci, Sergio Leone, Joaquín Romero Marchent, Antonio Margheriti, Giulio Petroni, Sergio Sollima o Tonino Valerii, que la existente en el trabajo de cineastas como Giuliano Carnimeo, José María Elorrieta, Demofilo Fidani, León Klimovsky, Rafael Romero Marchent, Mario Siciliano o Giorgio Simonelli. No en vano comentaba Sergio Sollima: *"Si se narra una historia de violencia, la violencia necesita, pues, ser representada. Depende de tu sinceridad y de tu capacidad artística para hacerlo de manera auténtica, integrada en la narración. Es como explicar una historia erótica, ¿no? Hay maneras y maneras, depende de tu sensibilidad y de tu moral. Naturalmente, hay quienes han explotado tanto el* western *como el erotismo de forma vulgar, acentuando o dilatando ciertos elementos para atraer al público. Hoy ya no se puede narrar las aventuras de Ken Maynard o Tom Mix sobre sus caballos blancos, limpios y hermosos. Hoy sabemos que la violencia hace daño, y ya no tenemos aquella ingenuidad del pasado"* (18).

5. Una razón para vivir y una para morir

El *western* europeo -y, más concretamente, el hispano-italiano- nos descubre un Oeste tremendamente degradado desde un punto de vista humano. Nos

arrastra hacia un universo primitivo, salvaje, donde los valores supuestamente civilizados -la moral de los buenos sentimientos e intenciones, incluidas las morales socialistas e ideales democráticos...- apenas existen. En consecuencia, películas como **La muerte tenía un precio**, **Oro maldito/Se sei vivo... spara!** (Giulio Questi, 1967), **Un dólar agujereado** (*Un dollaro bucato*; Giorgio Ferroni, 1965) o **La muerte de un presidente/Il prezzo del potere** (Tonino Valerii, 1969), entre otros muchos títulos disponibles, comparten e ilustran el nihilismo *avant la lettre* del filósofo inglés Thomas Hobbes (1588-1679), sintetizadas en aquel célebre aforismo, repetido hasta la saciedad, que afirmaba que el hombre es un lobo para el hombre -*homo homini lupus*-. Si el coronel Mortimer (Lee Van Cleef), en **La muerte tenía un precio**, se ha convertido en cazador de recompensas es para eliminar al culpable de la violación y muerte de su hija (19), un forajido mexicano apodado El Indio (Gian Maria Volonté), mientras que a su socio, El Manco (Clint Eastwood), solamente le interesa la recompensa: más cadáveres significan más dólares, tal y como evidencia ese plano final donde El Manco calcula cuánto valen los muertos que yacen en su carro... Mestizo (Tomás Milian), protagonista de **Oro maldito**, es un ladrón traicionado por sus socios que va a parar a un pueblo llamado Campo de la Angustia; el cacique del lugar, Zorro (Roberto Camardiel), atraído por el oro de los camaradas de Mestizo, se enfrenta a los "honestos" ciudadanos de Campo de la Angustia, liderados por el predicador Ackerman (Francisco Sanz) y el comerciante Tembler (Milo Quesada), quienes, a su vez, mediante el asesinato y la tortura, también desean quedarse con el botín... En **Un dólar agujereado**, tras acabar la Guerra de Secesión, Gary O'Hara (Giuliano Gemma) es víctima del desprecio y la brutalidad de los vencedores y, dado por muerto, eliminará uno a uno a sus "asesinos", quienes sí han acabado con el hermano de Gary utilizando a este último como señuelo e involuntario ejecutor. El magnicidio del presidente Garfield (Van Johnson), en **La muerte de un presidente**, trunca sus elevadas aspiraciones -reconciliar al Norte y al Sur tras la sangrienta guerra civil-; un asesinato que ha sido organizado por el ambicioso banquero Pinkerton (Fernando Rey) y su sicario, el *sheriff* Jefferson (Benito Stefanelli), deseosos de imponer sus despóticos criterios políticos...

Queda claro que la vida es esencialmente violenta y que, por desgracia, no se puede acabar con esa violencia porque los hombres son, por naturaleza, crueles explotadores de otros hombres. Así lo escribió Friedrich Nietzsche (1844-1900) en una de sus obras más polémicas: *"Aquí resulta necesario pensar con radicalidad y defenderse de toda debilidad sentimental: la vida misma es esencialmente apropiación, ofensa, avasallamiento de lo que es extraño y más débil, opresión, dureza, imposición de formas propias, anexión y explotación"* (20). Exhibida en todo su atroz esplendor, la violencia en el *western* es mostrada como algo inherente al ser

La muerte tenía un precio

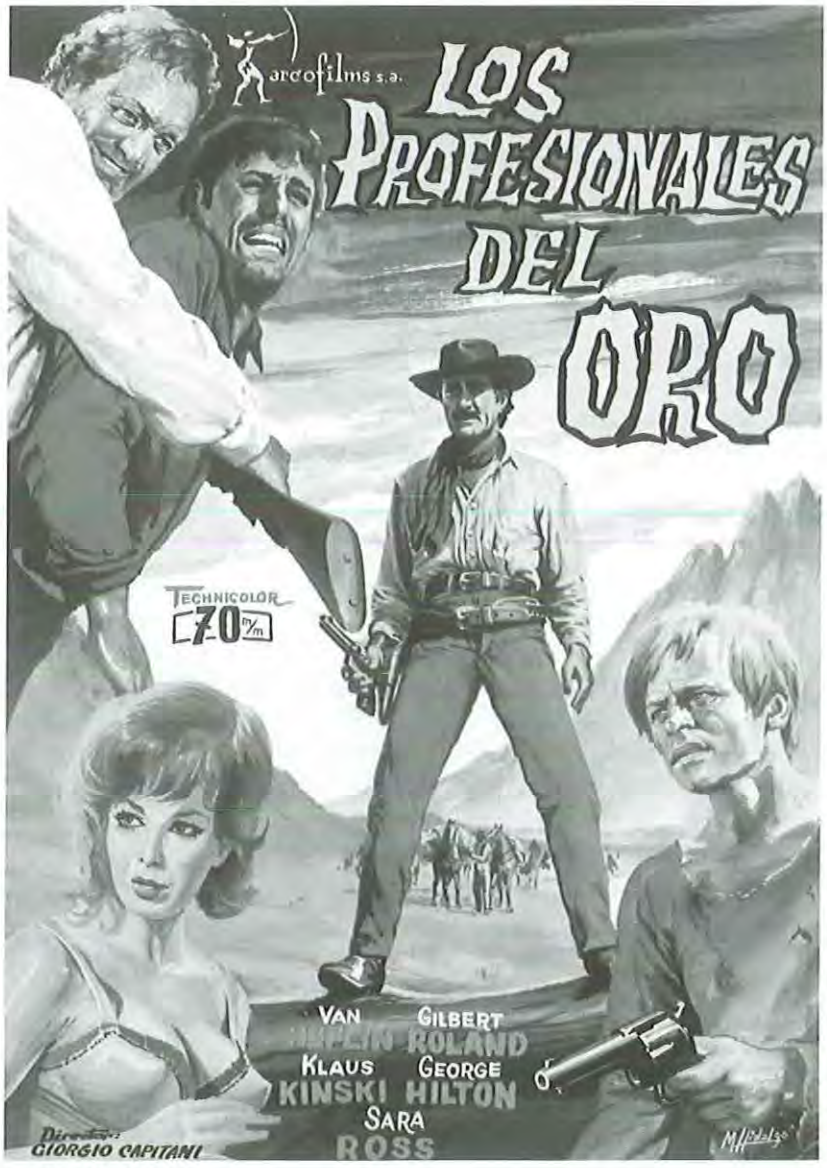
humano, difícilmente manipulable por los dualismos de la filosofía tradicional. La reivindicación del heroísmo -con sus inevitables dosis de atropello, azar, valor y riesgo gratuito- se efectúa sin ensalzar la figura ejemplar del héroe, ya que, como Hércules, Aquiles o Eneas, los (anti)héroes del *western* europeo -inadaptados, vagabundos, individualistas, a la búsqueda siempre del placer, obsesionados a menudo por el dinero- se distinguen más por sus hazañas que por sus virtudes. Los protagonistas de **Réquiem para el gringo/Requiem per un gringo** (José Luis Merino, 1968), **El vengador del sur/I vigliacchi non pregano** (Marlon Sirko, alias de Mario Siciliano, 1968) o **Un dólar y una tumba/La sfida dei MacKenna** (León Klimovsky, 1970) hacen aquello que deben hacer: combatir a la violencia con la violencia para restablecer una justicia "natural" -y "extramoral", para utilizar un término muy nietzschiano- cuya profundidad y honestidad están muy por encima de las deficientes leyes humanas. Incluso cuando el objetivo es la justicia social, liberando al pueblo de la opresión, como sucede en **El sabor de la violencia** (*Le goût de la violence*; Robert Hossein, 1960), las añagazas políticas se revelan inútiles, la negociación con el poder deviene estéril y solamente queda una salida: empuñar las armas.

Como excepción que confirma la regla tenemos a los estólidos Chet Davis (Django) y Hunt Powers (Sartana) en **Arrivano Django e Sartana... È la fine** (Dick Spitfire, alias de Demofilo Fidani, 1970): dos *bounty killers* que pelean y matan por muy diferentes motivos -a Django únicamente le preocupa el dinero obtenido gracias a su habilidad con las armas y a su completa falta de escrúpulos, mientras que su socio, Sartana, se contenta con rescatar sana y salva a su amada-. Pero, muy especialmente, destaca el bandido mexicano José Gómez (Tomás Milian), el (anti)héroe de **El precio de un hombre/The Bounty Killer** (Eugenio Martín, 1966). Perseguido por el caza-recompensas Chilson (Richard Wyler), José recibe el apoyo de los habitantes de Nuevo Chacos, quienes le conocen desde niño y comprenden que la injusticia (social) y la falta de afecto son las causas que lo empujaron delinquir. Pero al poco tiempo los comprensivos vecinos se percatan de su error: José es un asesino nato que gusta sádicamente de la muerte y la tortura sin razones justificadas. **El precio de un hombre** sorprende por el molesto moralismo de la cinta -por otra parte, excelentemente dirigida por Martín-, que contrarresta la tendencia general del género. En el film de Eugenio Martín ni tan siquiera existe el indulgente patetismo que rodea los actos de John Warner (George Hilton), el atormentado (anti)héroe de **Los desesperados/Quei disperati che puzzano di sudore e di morte** (Julio Buchs, 1969): maltratado por la familia de su amada, que ha muerto tras dar a luz al hijo de ambos, es arrojado a las montañas, donde su pequeño también fallecerá; roto por el dolor, la nobleza original de Warner se convertirá en un odio tan profundo que ni las numerosas tropelías de su banda de "desesperados" lograrán aplacarlo.

Víctima de sus pasiones y deseos, prisionero en definitiva de un destino aciago contra el que le es imposible rebelarse, el (anti)héroe

del *western* europeo se ve obligado a luchar, aun en contra de su voluntad. Si en filmes como **Los profesionales del oro** (*Ognuno per sé*; Giorgio Capitani, 1968) y **La venganza esperó diez años** (*La vendetta è un piatto che si serve freddo*; Pasquale Squitieri, 1971) la codicia y el racismo alientan la tortura y la muerte, en otros, como **Lo quiero muerto/ Lo voglio morto** (Paolo Bianchini, 1968), **El sabor del odio/Una pistola per cento bare** (Umberto Lenzi, 1968), **Y Dios dijo a Caín** (*... E Dio disse a Caino*; Antonio Margheriti, 1969) o **Lo ammazò come un cane... ma lui rideva ancora** (Elo Pannacciò, 1972), el detonante de la violencia es la venganza, ya sea por el absurdo asesinato o la humillación de un ser querido, o por haber sido víctima de una traición. La venganza, como motor del relato, se convirtió en el tema recurrente del *western* europeo, explotado *ad nauseam* indistintamente por filmes de notable mérito artístico, como **La muerte tenía un precio**, **De hombre a hombre** o **Y Dios dijo a Caín**, o por engendros de la calaña de **Gringo/Duello del Texas** (Ricardo Blasco, 1963), **La venganza de Clark Harrison/La spiatata colt del gringo** (José Luis Madrid, 1965) y **¿Quién grita venganza?/I morti non si contano** (Rafael Romero Marchent, 1968). El especialista Vicente Vergara, con maliciosa ironía, describía la fórmula de la *vendetta* en el *western* hispano-italiano: *"El bueno lucha contra los malos (superiores numéricamente), que ejecutan un amplio repertorio de asesinatos, robos y violencias físicas (incluyendo las sexuales). El público se identifica con el 'chico' (ejemplo de virtudes positivas), con el arquetipo (acartonado, sin afeitar, duro, a pesar de que muchas veces actúa por dinero y emplea métodos más violentos). Previamente se ha hecho ver por la vía de los sentimientos que su causa es justa (un familiar, esposa, novia o amigo asesinados vilmente; él mismo es objeto de torturas y vejaciones). Los espectadores van acumulando odio contra los bandidos, autores de desmanes incontrolados, pero que en las últimas escenas pagarán caros sus crímenes"* (21).

¿Es todo así de simple? Obviamente, no. Y aunque el tema de la venganza en el *western* europeo tiene poco que ver con la sinuosidad ética de **El vengador sin piedad** (*The Bravados*; Henry King, 1958) o **El último tren a Gun Hill** (*The Last Train from Gun Hill*; John Sturges, 1959), tampoco estamos ante una vil invitación a la matanza. Fiel a su sesgo hiperrealista, la venganza en el *eurowestern*, y más específicamente en el hispano-italiano, echa sus raíces en la realidad histórica. El historiador H. J. Stammel señala sobre el particular: *"Es un error común creer que una guerra privada podría ser provocada por una fruslería, y que una vez empezados los tiroteos y los muertos, los interesados, olvidando pronto las causas de la tragedia, continuaban luchando hasta el último hombre sólo porque esto les gustaba. (...) Era preciso que una amenaza, real o supuesta, pesara sobre la vida del interesado, la de los suyos, o sus bienes. Si alguien, en tal situación, quería conservar el sentimiento de dignidad y la consideración de sus amigos, estaba obligado a actuar. Por lo general, no se conformaba con las palabras y las amenazas: disparaba, mataba, el bando contrario tenía una razón para defenderse y la función empezaba.*



(...) Y antes de que resonara el último disparo, médicos, abogados, jueces, sheriffs, *maestros, miembros de familias establecidas de antiguo en el país, portadores de la cultura, se habían visto mezclados en los choques"* (22).

En algunos *westerns* europeos la venganza tiene carácter de guerra privada: en **El clan de los ahorcados** (*Preparati la bara!*; Ferdinando Baldi, 1968), Django (Terence Hill) recluta a un selecto grupo de *outlaws* a quienes salva de la horca gracias a su buen oficio como (falso) verdugo, forma una especie de ejército de "muertos vivientes" para vengarse de los asesinos de su esposa, los sicarios de Lucas (Horst Frank)...; en **Una razón para vivir y otra para morir/Una ragione per vivere e una per morire** (Tonino Valerii, 1972), a fin de vengar a su hijo muerto y restituir su honor como militar, el coronel Pembroke (James Coburn) libra de la horca a un grupo de criminales que harán las veces de comando suicida, cuya misión será destruir una importante fortaleza sudista, Fort Hollman... Pero, mayoritariamente, la venganza obedece a una cuestión personal: cualquier ofensa o abuso solamente puede ser lavado con sangre, según un pasional sentido de la honra típicamente latino, puesto de manifiesto en títulos como **Django, Siete dólares al rojo, Y Dios dijo a Caín, El bastardo, La muerte busca un hombre** o **La venganza esperó diez años**, y otros aún no citados en este ensayo -la mayoría muy mediocres-, como **Los largos días de la venganza/I lunghi giorni della vendetta** (Stan Vance, alias de Florestano Vancini, 1967), **Los cinco de la venganza/I cinque della vendetta** (Aldo Florio, 1967), **Tierra de gigantes/Il pistolero dell'Ave Maria** (Ferdinando Baldi, 1969) o **La venganza y mi perdón** (*La vendetta è il mio perdono*; Roberto Mauri, 1970). En el *western* europeo, los (anti)héroes que, pasto del dolor y de la desesperación, emprenden el camino de las armas para ejecutar una atroz *vendetta*, son inmunes a los remordimientos, tienen claros cuáles son sus objetivos y jamás excusan la "incorrección política" de sus actos con hipócritas digresiones morales. Su bíblico sentido de la justicia encuentra un escenario perfecto en las tierras salvajes del Oeste (23).

Y será en uno de los mejores *westerns* de Joaquín Romero Marchent, **El sabor de la venganza/I tre spietati** (1963), donde el tema de la venganza adquiere una sinuosa complejidad. Los hermanos Walker Jeff (Richard Harrison), Chet (Robert Hundar) y Brad (Billy Hayden), han crecido bajo una obsesión: vengar la muerte de su padre, asesinado por unos forajidos, los mismos que antes ultrajaron a su madre. Aunque con el paso de los años Brad olvida la afrenta y se convierte, según sus hermanos, *"en un rico hacendado"*, Jeff y Chet aún piensan en la venganza, pero de manera muy distinta. Jeff, ahora *marshall* federal, canaliza toda su furia, toda su crueldad, a través de una implacable aplicación de la ley. Chet, por contra, se transforma en un hábil pistolero, pendenciero y arrogante, preparado para llenar de plomo a cualquiera de los rufianes que llevaron la desgracia a su hogar. Ninguno de los

Y Dios dijo a Caín

dos vacila a la hora de colmar su sed de sangre; únicamente difieren en los métodos, llegando incluso a enfrentarse entre ellos. ¿Cuál de los hermanos es más honesto, más coherente con los negros sentimientos que lo atenazan? Sin duda Chet, pues no se engaña a sí mismo ni a quienes le rodean: es un asesino en potencia corrompido por la barbarie y el odio. En cambio, Jeff es un psicópata que degrada aquellos ideales que presume defender. Joaquín Romero Marchent, con notable pesimismo, nos revela que la justicia, ya sea acorde con unos principios propios o colectivos, es espoleada por instintos feroces -resulta impagable el momento en que el juez (Francisco Sanz), para abrir la sesión en que se encausa a uno de los prisioneros de Jeff, utiliza la culata de un revólver en lugar de un mazo...-. No obstante, a tenor del final que sufre Chet -herido de muerte, aún tiene fuerzas para llevar a su anciana madre, a modo de ofrenda, el cadáver del último bandido que décadas atrás asoló su rancho-, un final heroico, de un vitalismo trágico, tal vez la idea sea otra. La violencia en **El sabor de la venganza** -como en buena parte del *western* europeo-, liberada de las habituales ingenuidades de la psicología lineal, de fatuos prejuicios morales, hace de la fuerza un particular movimiento de vida en medio de un mundo esencialmente rastrero y perturbado.

NOTAS

1. Fofi, Goffredo: "Lettre d'Italie: les westerns et le reste", en *Positif*, nº 76. Junio de 1966.

2. Extraído de Vergara, Vicente: "10.000 dólares por una masacre (Un estudio sobre el *spaghetti-western*)" (páginas 103-104), contenido en la obra colectiva, realizada por el Equipo "Cartelera Turia": *Cine español, cine de subgéneros*. Fernando Torres Editor. Valencia, 1974). En otro instante de su exposición, Vergara define de la siguiente manera al "público manipulado", en su momento, por la violencia del *western* europeo: *"Campesinos, obreros sin cualificar, niños, jubilados, militares sin graduación (o de baja graduación) y hasta algunos estudiantes, convierten este tipo de productos en el verdadero cine popular entre comillas. (...) Su importancia sociológica es bien patente..."*. (Página 81).

3. Méndez Leite, Fernando: "Las muertes tienen su precio", en *Film Ideal*, nº 201-204. 1966.

4. Velasco Capafons, F.: "Western europeo, un subcine", en *Nuestro Cine*, nº 67. 1967.

5. Declaración recogida en Frayling, Christopher: *Spaghetti westerns. Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone*. I. B. Taurus Publishers. Londres/Nueva York, 1998).

6. Extraído de la entrevista con Sam Peckinpah realizada por Guy Brancourt, en la revista *Cinema 69*, nº 141. Diciembre de 1969.

7. Extraído del prólogo a Savater, Fernando: *La infancia recuperada*. Alianza Editorial, Col. Libro de Bolsillo. 1999).

8. Introducción a Rosa, Joseph G.: *The Taming of the West. Age of Gunfighter: Men and Weapons on the Frontier. 1840-1900*. Smithmark Publishing. Nueva York, 1995). Y por si queda alguna duda, el también historiador H. J. Stammel, en su libro *La gran aventura de los cowboys* (Ed. Noguer S. A. Barcelona, 1975), explica: *"En Texas sólo se colgaba a los cuatreros, todas las demás violencias eran colocadas bajo el signo del revólver de seis tiros"* (Página 192).

9. Detheridge, Anna: "Il bricolage dell'uomo tra arte, fotografía, design e moda", en AA. VV.: *Gli anni 60. Le immagini al potere*, en el catálogo de Fondazione Mazzotta, Milán, 21 de junio-22 de septiembre de 1996. Página 15.

10. Entre los estrenos del film británico **El demonio, la carne y el perdón** (*The Singer, Not the Song*; Roy Baker, 1961) y de la cinta hispano-italiana **El valor de un cobarde/Quinto: non ammazzare** (León Klimovsky, 1969), el mundo se vio sacudido por hechos históricos decisivos en la manera de ser de hombres y naciones. En 1962, la presencia de misiles nucleares soviéticos amenazando territorio norteamericano desde Cuba, ya en manos de los revolucionarios castristas, provoca la llamada "crisis de los misiles" entre la URSS y los Estados Unidos, que está a punto provocar el estallido de una guerra nuclear. El 22 de noviembre de 1963 el presidente Kennedy es asesinado en Dallas, fruto de una turbia conspiración jamás esclarecida. Paralelamente, la intervención de las tropas estadounidenses en Vietnam, iniciada en 1963, se incrementa con la consiguiente escalada de las hostilidades, jalonada por cruentas batallas -el ataque a dos navíos de la VII Flota en el golfo de Tonkín por parte de lanchas torpederas norvietnamitas en agosto de 1964- y criminales matanzas de civiles -en marzo de 1968, un destacamento de *marines* aniquila a 350 ancianos, mujeres y niños de la aldea de My-Lai-. La guerra de Vietnam, muy impopular entre la sociedad norteamericana -cuyas numerosas manifestaciones civiles son duramente reprimidas por la policía e, incluso, el ejército-, comporta un importante incremento en los gastos militares. Hasta la aprobación de la ley de derechos civiles, en 1964, Estados Unidos vivió sacudida por numerosas protestas de activistas negros y progresistas blancos, caracterizada por la guerra sucia emprendida por el FBI, y el enfrentamiento de grupos de "autodefensa" afroamericano -*Black Panthers*- y fascistas blancos -Ku Kux Klan-. La "política de patio trasero" de los estadounidenses culmina con la intervención en el conflicto de la República Dominicana en 1966 y el asesinato del "Che" Guevara en 1967 a manos de agentes de la CIA apoyados por el ejército boliviano. Un año después, en 1968, una manifestación estudiantil pacífica en la plaza de las Tres Culturas de México D. F., fue reprimida de manera sangrienta por orden directa del presidente Gustavo Díaz Ordaz -cuyo mandato, entre 1964 y 1970, se recuerda como uno de los más reaccionarios en el país azteca durante la segunda mitad del siglo XX-, provocando cerca de 400 muertos. Y dentro del área de influencia de los Estados Unidos, la eterna crisis de Oriente Medio sufre un tremendo vuelco con la llamada guerra de los Seis Días (4-10 de junio de 1967). Israel destruyó la aviación egipcia, causando 10.000 bajas a la Legión jordana y 20.000 a las tropas egipcias, y se anexionó los territorios de Gaza, Cisjordania, el Sinaí, los altos del Golán y la parte antigua de Jerusalén.
En Europa, las cosas no andan mucho más tranquilas. En mayo de 1968, una ola de agitación estudiantil y obrera sacude Francia, haciendo tambalear la V República y, con ella, a su presidente, el general De Gaulle. Las manifestaciones son duramente contestadas por la

policía, pero el gobierno queda tocado y nacerá una conciencia contestaria -filomarxista o filomaoísta-, que influirá decisivamente en la política y la cultura de toda Europa. Otro suceso íntimamente ligado al "Mayo francés" será la "Primavera de Praga". Las profundas reformas contenidas en el *Manifiesto de las 2000 palabras*, concebido por el secretario general del Partido Comunista Dubcek, que incidía en la política, la cultura y la economía del sistema, fueron truncados por la violenta invasión de Praga por parte de tanques soviéticos en agosto de 1968. Mientras, en Grecia, la profunda crisis política entre la corona griega y el partido reformista Unión de Centro, liderado por el primer ministro Giorgios Papandreu, alienta un golpe de estado militar llamado "de los coroneles", que se produjo el 21 de abril de 1967, el cual triunfó gracias a una cruenta represión. En Italia, el rechazo contra más de veinte años de gobierno democristiano desembocó en las revueltas estudiantiles de 1968, las huelgas del otoño "caliente" del 69 y el sangriento atentado acaecido el 12 de diciembre de 1969 contra una oficina bancaria situada en la *piazza* Fontana de Milán, atribuido a la extrema derecha. La negra antesala a los denominados "años de plomo" italianos (1970-1978), durante los cuales se incrementaron las acciones terroristas de grupos ultraizquierdistas y neofascistas, al tiempo que se agravaba la crisis económica y crecía la criminalidad común. Sucesos que afianzaron el pensamiento marxista y la militancia en el PCI entre amplias capas del proletariado, universitarios e intelectuales. En España, la dictadura del general Franco daba luz verde a unas tímidas reformas económicas y sociales -el I Plan de Desarrollo-, que encubrían con torpeza el carácter represivo del régimen ante las cada vez más numerosas protestas obreras y estudiantiles, así como la actuación de grupos armados de oposición, que culminan con el asesinato, en 1968, del comisario de la Brigada Social de San Sebastián -y conocido torturador-, Melitón Manzanas, a manos de ETA.

11. Durkheim, Emile: *Las reglas del método sociológico y otros escritos sobre filosofía de las ciencias sociales*. Alianza Editorial, colección Libro de Bolsillo. Madrid, 1998.

12. Resulta paradigmático que España e Italia fueran los puntales básicos del más violento *western* europeo. La primera, sometida bajo el dictatorial régimen nacional-católico del general Franco, cuya fuerza se fundamentaba en la represión física y moral de cualquier disidencia, de cualquier individualidad; la segunda, sometida al sectarismo y la corrupción de diversos gobiernos democristianos, en palabras de Pier Paolo Pasolini, *"falsamente laicos, falsamente tolerantes, católicos y por tanto cínicos"*. El héroe solitario y nihilista, desvinculado de todo orden social, enfrentado violentamente al injusto orden establecido por un poderoso ranchero o por una banda de malhechores, se convirtió en un arquetipo mítico de primera magnitud, estrechamente identificado con las sueños y pesadillas de las sociedades que lo crearon.

13. De Clor, Harry: *Obscenity and Public Morality (Censorship in a Liberal Society)*. Ed. University of Chicago Press. Chicago, 1969.

14. Cabrera, Julio: *Cine: 100 años de filosofía. Una introducción a la filosofía a través del análisis de películas*. Editorial Gedisa, S. A. 1999. Página 277.

15. Op. cit., nota 14. Página 267.

16. Del Valle, Teresa: "La obscenidad como propuesta cultural". Ensayo contenido en Castilla del Pino, Carlos (editor): *La obscenidad*. Ed. Alianza Editorial. Madrid, 1993. Páginas 141-156.

17. Vergara, Vicente: "10.000 dólares por una masacre (Un estudio sobre el *spaghetti-western*)", en op. cit. nota 2. Página 108.

18. Declaraciones extraídas de Faldini, Franca; Fofi, Goffredo (eds.): *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti. 1960-1969*. Giangiacomo Feltrinelli Editore. Milán, 1981.

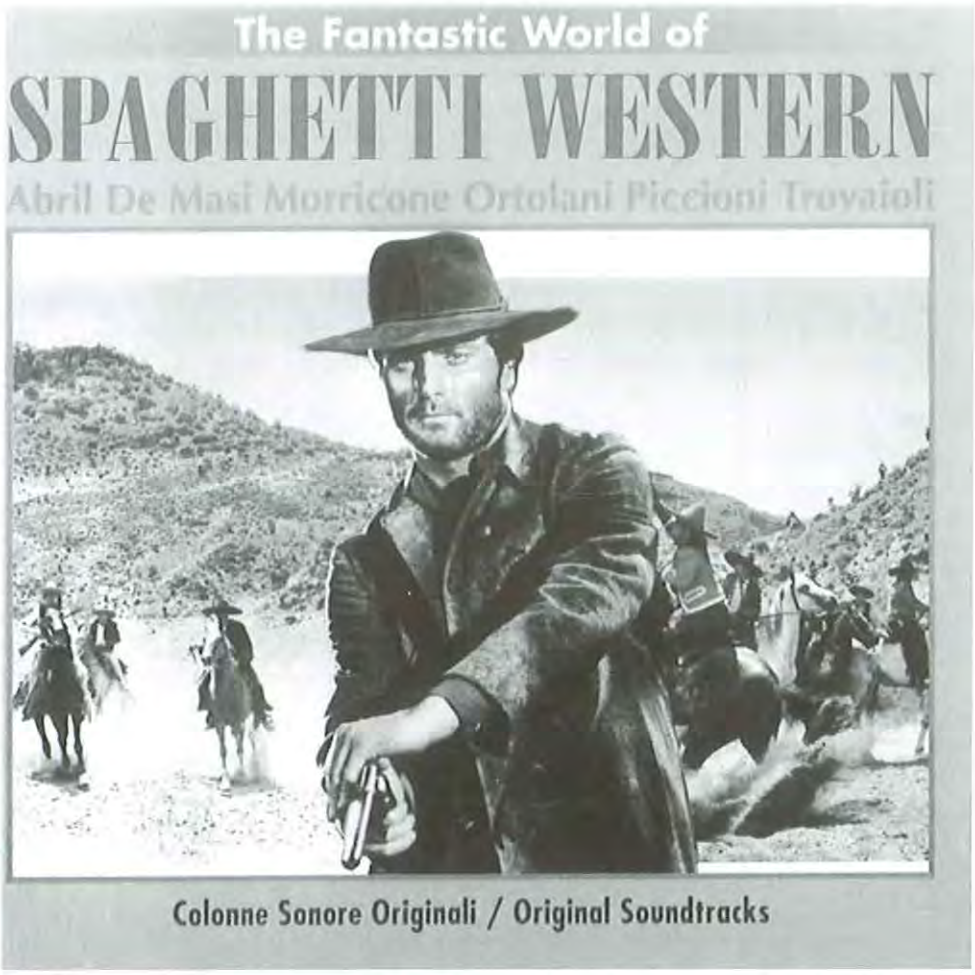
19. Hemos recurrido aquí al parentesco entre ambos personajes existente en la versión española -recordemos que **La muerte tenía un precio** era una coproducción entre Arturo González/Regia Films (España), Alberto Grimaldi/PEA Films (Italia) y Constantin Filmproduktion (Alemania)-. En la versión italiana y alemana de dicha película el personaje encarnado por Lee Van Cleef y el interpretado por Rosemarie Dexter son hermanos, tal como confirman Carlos Aguilar en su libro *Sergio Leone* (Ed. Cátedra, colección Signo e Imagen/Cineastas. Madrid, 1999) y Thomas Weisser en su enciclopedia crítica *Spaghetti Westerns-The Good, The Bad and the Violent. 558 Eurowesterns and Their Personnel, 1961-1977* (McFarland & Company, Inc. Publishers. Jefferson, Carolina del Norte, y Londres, 1992.

20. Nietzsche, Friedrich: *Más allá del bien y del mal* (sección IX, aforismo 259). Alianza Editorial, colección Libro de Bolsillo. Madrid 1997.

21. Vergara, Vicente: "10.000 dólares por una masacre (Un estudio sobre el *spaghetti western*)", en op. cit. nota 2. Página 103.

22. La gran aventura de los cowboys. Op. cit. nota 8. Páginas 212-213.

23. En el *Éxodo*, capítulo 21, versículo 23, se recoge la esencia más cruenta de la ley de Moisés: *"Pagarás vida por vida, ojo por ojo, diente por diente, mano por mano, pie por pie, quemadura por quemadura, herida por herida y contusión por contusión"*. Inspirada en el llamado Código de Hammurabi -nombre del monarca amorita de Babilonia (1728 a. C.-1686 a. C.) que impulsó el primer código legislado de Occidente, el cual abarca toda clase de materias, desde penales hasta administrativas; fue hallado por arqueólogos franceses en 1901-1902-, la ley mosaica, a pesar de su contundencia, suponía una limitación de la venganza, en contraposición a las leyes del legislador ateniense Dracón (siglo VII a. C.) -de cuyo nombre surge la expresión "draconiana"-, a la "ley del talión" romana -cuya raíz etimológica, *tallis, tallius,* significa "igual", "semejante"- y a la ley de Goel -voz hebraica que significa "protector", "redentor", en alusión al pariente que tiene la obligación de "la venganza de la sangre"; es decir, de matar a quienes hayan perjudicado o dañado a cualquiera de sus parientes-. A la vista de tales antecedentes culturales tan mediterráneos, cimentados en los orígenes de la religión judeocristiana y el laicismo grecorromano, no es extraño que el *western* europeo, básicamente hispano-italiano -países de origen latino, mediterráneos y sometidos durante siglos a los preceptos más arcaicos de la Iglesia-, aplique como solución radical a la barbarie del Oeste la ley de Moisés o, desde otro punto de vista, la ley del talión. No en vano, el protagonista de **Apocalipsis Joe**, antes de iniciar su terrible matanza, exclama con gravedad: *"Por desgracia, uno mismo tiene que hacer justicia cuando en un pueblo no existe la ley"*.



El folclore imaginario

Reinventando la música del western

Europako western *musikak, hainbat eta hainbat pieza sorrarazi zituenak eta konpositoreen errepertorio zabala landu zuenak, ikusmolde berria ekarri zuen berekin zinema klasikoak irudiaren eta musikaren artean egin ohi zuen hierarkizazioan, eta ezinbesteko garrantzia izan zuen zinema modernoaren estetikarako nahiz produktuaren kontsumo gai prosaikoagoetarako, hain zuzen ere zinemaren industriak eta industria diskografikoak elkarri egindako bultzadari esker.*

Roberto Cueto

Resulta significativo que casi todos los estudios sobre el *eurowestern* toquen, de manera más o menos detallada, el aspecto musical de los filmes en general, y la colaboración Sergio Leone/Ennio Morricone en particular. Curioso porque éste suele ser un asunto siempre olvidado o menospreciado en monografías sobre otros temas (incluidas las dedicadas al *western* americano) y sólo tratado en obras dedicadas al estudio de ciertos directores cuya carrera está asociada a la labor de un determinado músico (Alfred Hitchcock y Bernard Herrmann, Federico Fellini y Nino Rota, Tim Burton y Danny Elfman...). Leone y Morricone se encontrarían en el mismo plano, pero, además, aquí se conjugan otros factores para que la música de estos filmes haya llamado tanto la atención de estudiosos y cronistas tan insensibles al tema en otras ocasiones: por un lado, la creación de una nueva escuela, genuinamente italo-española, de música para *western* que daría infinidad de títulos y que cultivaría un amplísimo repertorio de compositores; por otro, una nueva concepción en la habitual jerarquización del cine clásico entre imagen y música, que será de radical importancia tanto para la estética del cine moderno como para más prosaicas cuestiones de consumo del producto, gracias al impulso recíproco que se darán la industria cinematográfica y la discográfica.

Este punto de inflexión no se hubiera producido sin la figura seminal de Ennio Morricone, responsable, en lo bueno y en lo malo, de los estilemas que, a partir de **Por un puñado de dólares/Per un pugno di dollari** (1964) y **La muerte tenía un precio/Per qualche dollaro in più** (1965) desarrollaría el *eurowestern*. Llamativo ejemplo, pues, de cómo un único nombre puede originar un estilo nuevo, de rápida aceptación popular y después converti-

do en marca genérica y "denominación de origen": el "sonido Morricone" no sólo identificará al *western*, sino a un tipo concreto de *western*, el europeo. Para entender lo novedoso de sus aportaciones y el giro inesperado que dio a una tradición rígidamente codificada (posiblemente la más codificada de todo el Hollywood clásico), es necesario trazar un rápido panorama del estado de las cosas antes de que Sergio Leone decidiera ponerse a rodar *westerns* en España.

1. El Oeste a. M.

Uno de los aspectos más debatidos en la música italiana para *western* es su falta de "veracidad histórica", no entendida ésta como un defecto, sino más bien como una virtud. Refiriéndose a los *scores* de Morricone, Sergio Miceli señala que el compositor romano *"no caía en la trampa de componer* à la maniere de, *(...) sea por la necesidad de responder a las exigencias del director (pragmáticas, e incluso vulgares), sea porque la imitación servil de los estilos ajenos no podía interesarle, mientras en cambio sí tenía bien presente -por su propia naturaleza, pero también por su formación profesional en los estudios discográficos- la necesidad de brindar un producto que la 'gente' fuera capaz de reconocer y de distinguir entre otros muchos"* (1). Tullio Kezich, por su parte, destaca que *"como el* spaghetti-western *ha descartado los elementos irreproducibles del producto original (los indios, las migraciones de los rebaños), (...) Morricone ha evitado sagazmente la utilización del folclore musical norteamericano y toda posible incursión en el* country" (2). Pero varias matizaciones son necesarias. Por un lado, la creación de un estilo innovador respecto a la tradición marcada por Hollywood no se debe tanto a su "irreproductibilidad" (como afirma Kezich) como por una voluntad estética (como opina Miceli). Antes de Leone, el *western* europeo ya había ensayado formas imitativas del sinfonismo clásico más o menos afortunadas, desde las partituras del alemán Martin Böttcher para las adaptaciones de novelas de Karl May dirigidas por Harald Reinl en los 60 hasta las primeras incursiones del propio Morricone en el género: **Gringo/ Duello nel Texas** (Ricardo Blasco, 1963) y **Las pistolas no discuten/Le pistole non discutono** (Mario Caiano, 1964). En segundo lugar, la relación de la música del *spaghetti-western* con el auge de la industria discográfica italiana en los 60 es más que obvia, pero no hay que olvidar que el fenómeno no es nuevo: lo mismo había ocurrido en Estados Unidos en la década anterior con el *boom* de las estrellas *country & western* (Tex Ritter, Frankie Lane, Johnny Cash, Marty Robbins), todas ellas asociadas de un modo u otro al cine. Y, por último, la controversia puede resultar un tanto bizantina, ya que habría que empezar por cuestionar la propia "veracidad histórica" de la música del *western* clásico: ¿acaso ha existido alguna vez una música "realista" de *western*?

Afirmaba Leone que *"no existe el* western *realista, porque no puede existir (...) el Oeste verdadero y el* western *no tienen nada que ver"* (3). Una sentencia que se refiere a la creación de todo un imaginario donde la música no sólo establece un inmediato proceso de identificación, sino que también está sujeta a obvios procesos de mitificación. En palabras de Christopher Palmer, *"el Oeste americano que evocan esas partituras nunca existió. Era parte del mito hollywoodiense, y se puede trazar un paralelismo entre la música de Dimitri Tiomkin y la obra de algunos pintores del siglo XIX, como Frederic Remington o Charles B. Russell. Veían el Oeste desde una perspectiva romántica, esencialmente decimonónica, y esas imágenes influyen en la ideología e iconografía del western en Hollywood"* (4). No existe, por tanto, en el Hollywood clásico una auténtica música folclórica, reproducción arqueológica de la que se escuchaba en el Oeste americano (5), sino una recreación imaginaria que integra ciertos elementos característicos de la música *country & western* en el lenguaje sinfónico heredado de la tradición decimonónica: recurrencia a timbres que evocan el Oeste (armónica, guitarra y banjo), *tempos* característicos de la balada... No deja de ser paradójico que, durante los años 40 y 50, algunos de los más prolíficos compositores de música de *western* fueran europeos: Max Steiner y Hans J. Salter (austríacos) o Dimitri Tiomkin (ruso). Se palpa en su música un marcado acento europeo, como ha demostrado Palmer al establecer comparaciones entre Tiomkin y los compositores nacionalistas rusos, concretamente entre su partitura para **Duelo al sol** (*Duel in the Sun*; King Vidor, 1947) y la obra de Alexander Scriabin; o al señalar la posibilidad de que una de las melodías paradigmáticas del *western* clásico, la celebérrima canción *Do Not Forsake My, Oh My Darling*, del film **Solo ante el peligro** (*High Noon*; Fred Zinnemann, 1951), está basada en realidad en una canción tradicional ucraniana (6). Para Palmer, de todas formas, la procedencia centroeuropea no impide el efecto ilusorio de música que el espectador interpreta como "americana", de la misma manera que lee los decorados o diálogos tipificados por el *western* como parte de un código concreto. *"*[Tiomkin] *era capaz de asimilar y replicar las características de una música y una cultura diferente a la suya con maestría, (...) explotando el idioma* hillbilly *que sería luego familiar en la música* bluegrass *y* country" (7).

Una segunda escuela de compositores que tenían a Aaron Copland como líder espiritual no consideraba que tal "asimilación" se hubiera producido, y buscaban un sonido genuinamente americano, pero éste no llegaría hasta finales de la década de los 50. A propósito de su banda sonora para **Horizontes de grandeza** (*The Big Country*; William Wyler, 1958), Jerome Moross señalaba que *"Tiomkin hizo* westerns *con tristes canciones rusas en ellos: sus* scores *eran descripciones de las estepas rusas o de las llanuras húngaras, mientras que* ***Horizontes de grandeza*** *era un* western *con ritmos y melodías realmente americanos"* (8). El modelo "americano" fue popularizado por Elmer Bernstein con su música para **Los siete magníficos** (*The Magnificent Seven*; John Sturges, 1960), pero antes que reivindicar unas raíces nacionales, su función fue, más bien, la contraria: estereotipar y universalizar un sonido *western* recreado a posteriori, desde la nostalgia y la fabulación, fácilmente identificable por el espectador.

Lo que nos interesa destacar aquí son dos aspectos de la música del *western* clásico, uno morfológico y el otro funcional. Por un lado, el tratamiento sinfónico de las partituras, ya hablemos de la escuela centroeuropea o de la americana (9). Si bien es cierto que Tiomkin ensayó ciertas formaciones más reducidas de lo habitual en el Hollywood de la época -particularmente en **Solo ante el peligro** y **Río Bravo** (*Rio Bravo*; Howard Hawks, 1958)-, la tendencia generalizada era la recurrencia a una orquesta convencional, con apuntes locales proporcionados por guitarras, armónicas, trompetas o concertinas. En segundo lugar, hay que destacar la importante misión que la música desempeñaba como apoyo y elemento de realce del género. No se trataba tan sólo de una mera precisión geográfica y cronológica, sino que la música también servía como correa de transmisión de cierta carga ideológica. El *western* clásico participaba de cierta candidez en su representación de un espacio que oscilaba entre lo bucólico y lo salvaje, lo inocente y lo primitivo. No se trata de la recreación de un preciso referente histórico, sino de la construcción de un espacio mítico y autorreferencial donde asistimos a la puesta en escena de una serie de rituales: iniciación, autodescubrimiento, conflicto... La música de "grandes espacios" que es característica del género (exuberantes panorámicas orquestales, cuyo más brillante ejemplo sería, sin duda, el **Horizontes de grandeza** de Moross) no es un mero ingrediente decorativo, sino también un medio de intensificar ideas subyacentes en la representación del paisaje, desde el "destino manifiesto" hasta la utopía del individualismo.

No podemos olvidar, sin embargo, algunos aspectos crematísticos del periodo que nos ocupa. Una anécdota que narra el propio Tiomkin puede ser lo bastante explícita: *"***[Solo ante el peligro]** *se estrenó en un pueblo cerca de Los Ángeles, pero fue un fracaso. Los productores no sabían si merecía la pena estrenarla. Intenté salvar las cosas a través de los discos, grabando la canción de Tex Ritter. Pero la compañía que tenía bajo contrato a Ritter no estaba interesada en sacar un disco con la canción. Así que convencí a otra casa discográfica para grabarla con Frankie Lane... y fue un enorme éxito, uno de los mayores del año. La película se estrenó entonces cuatro meses después, y llenó los cines"* (10). Lo que se está produciendo aquí es uno de los primeros casos en que la canción de los títulos de crédito de un film no musical trasciende sus propios límites y se convierte en fenómeno discográfico. La novedad aportada por Tiomkin no sólo consistió en abrir una película con una balada (que se inicia *pianissimo* en la percusión, frente a las aparatosas fanfarrias que hasta entonces habían preludiado los *westerns*) o en utilizarla como apoyo narratológico a lo largo del metraje, sino también en propiciar un mercado alternativo que ayuda a promocionar la película, al tiempo que confiere cierta autonomía a su música. Una década antes de la explosión de la música pop en el cine americano, el *western* estableció un vínculo entre la industria cinematográfica y la discográfica, propiciando el fenómeno de los *hits* extraídos de películas.

De esta manera, la música de *western*, sin renunciar a su naturaleza sinfónica, coquetea con otros estilos más cercanos a la música ligera. Las baladas en los títulos de crédito se convierten casi en pieza indispensable del *western* de los 50 (11), perfectamente integrada en los parámetros del resto del *score*, incluso actuando a modo de *leitmotiv* principal. Pero el género seguía siendo inflexible en cuanto a la introducción de ciertos instrumentos que ya eran habituales en el *country & western*, como la guitarra eléctrica. El que sería más tarde uno de los sonidos específicos del *eurowestern* no era utilizado en cine, pese a ser ya bien conocido por el público americano: en 1955 un antiguo vendedor de aspiradores llamado Johnny Cash colocaba un número uno en las listas de ventas con *Cry, Cry, Cry*, un tema donde se lucía la endiablada guitarra eléctrica de Luther Perkins. Algunas canciones de Cash -como *Get Rhythm*- rozaban ya el *rock*, y tampoco hay que olvidar que el mítico Bill Hailey de *Rock Around the Clock* (1954) era un cantante *country* reciclado. Había, pues, vínculos entre el *country & western* y el *pop-rock*, vínculos que se estrecharan en la década siguiente y explicarán algunos rasgos de la escuela italiana que se iniciará con Morricone.

La reticencia del cine a abrirse a esas nuevas tendencias del *country & western*, que las discográficas habían asimilado con tanto entusiasmo, produjo un fenómeno casi esquizofrénico, en el que la canción de una película conocía al menos dos versiones: la que se escuchaba en el film, "canónica", interpretada por la voz viril de turno y arropada por una orquesta sinfónica que se podía tomar licencias como la armónica o la guitarra (acústica); y una adaptación para disco realizada por el mismo intérprete, una *studio version* a la que se añadían todo tipo de ornamentos, desde la anatematizada guitarra eléctrica hasta batería y coros (que también serían reinventados por Morricone y la escuela italiana) (12). También se podía extraer una canción basada en el música incidental del film, aunque no se escuchara en el *soundtrack* (13); incluso se crean auténticos canciones *inspired by* y tituladas de igual manera que alguna película (14). En 1964, cuando el *eurowestern* proponga una nueva gama de sonidos nunca hasta entonces conocida en el género, el *western* americano seguía fiel a la tradición sinfónica (15). Los aires de renovación no llegarán hasta después del *boom* del *spaghetti-western* o por contagio de la música pop (16), a excepción de una obra precursora: la música de Jerry Goldsmith para **Río Conchos** (*Rio Conchos*; Gordon Douglas, 1964) ya empleaba guitarra eléctrica y ciertos sonidos percusivos (látigo, güiro, pandereta) con similar sentido onomatopéyico al que tendrán en Morricone.

2. Le llamaban Dan Savio

Cuando Morricone aterrizó en el mundo del cine ya tenía a sus espaldas una intensa carrera como arreglista. Un contrato con la RCA por cinco años (con un porcentaje sobre ventas) le había convertido en nombre decisivo del auge de la canción italiana de los 60. La lista de intérpretes a los que había prestado sus servicios era impresionante (Miranda Martino, Charles Aznavour, Paul Anka, Jimmy Fontana, Ornella Vanoni, Dalida), y consiguió un *hit* de la época, el tema *Il barattolo* (con una letra no muy intelectual, que rezaba *"Revolcón, revolcón, todo el mundo quiere el revolcón..."*). Será, precisamente, esta labor como arreglista la que llamaría la atención de Sergio Leone cuando buscaba la música de **Por un puñado de dólares**, aunque en un principio su intención era la de volver a recurrir a Angelo Francesco Lavagnino, con quien había trabajado en **El coloso de Rodas/ Il colosso di Rodi** (1960). Como el mismo Morricone ha explicado, *"la primera vez que Sergio escuchó un banda sonora mía fue en mi casa, y se aburrió soberanamente, comentando cuando finalizó:* 'Nunca podremos trabajar juntos'. *(...) Pertenecía a la película* ***Las pistolas no discuten****, y era una simple imitación del tipo de música de los* westerns *americanos, a lo Dimitri Tiomkin. (...) Le dije que iba a componer para el* western *que estaba preparando algo verdaderamente personal, que me diera la oportunidad de*

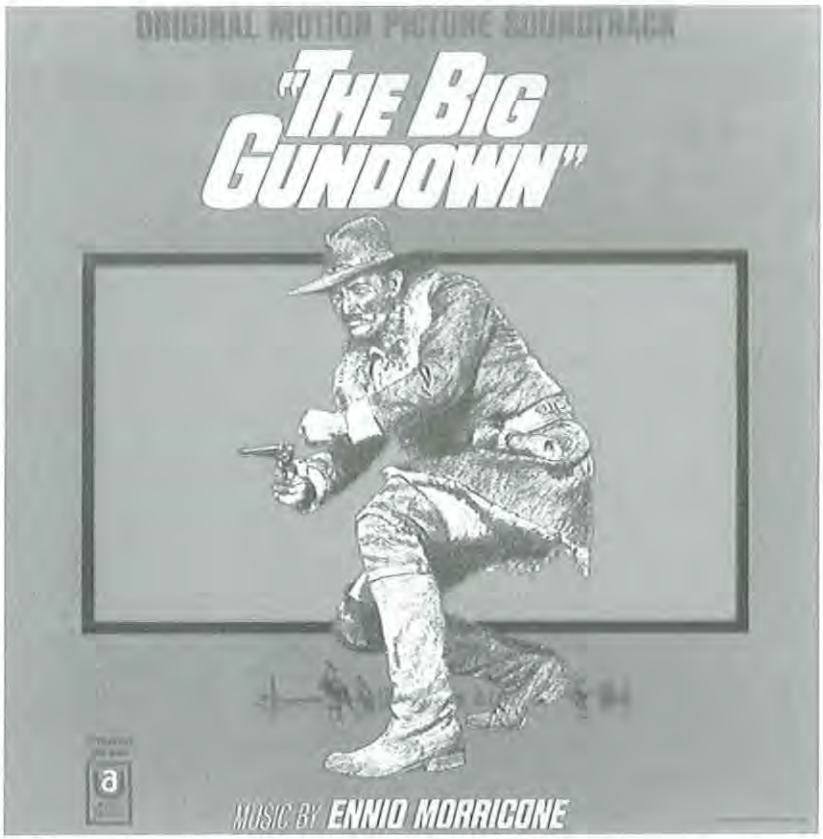
ofrecerle una música que respondiera de verdad a mis inquietudes" (17). A Leone le interesó más, en cambio, un arreglo que Morricone había hecho en 1962 para Peter Tevis, un cantante americano que buscaba en Italia el éxito que no consiguió en su país. Se trataba de una de las más hermosas baladas de Woody Guthrie, *Pastures of Plenty*, a la que Morricone aportó sonoridades que pronto serían familiares en sus *westerns*: fusta, yunque, campanas y pífano (18).

Sin embargo, el estilo "personal" al que aspiraba Morricone tuvo que ceder a la fuerza de la tradición, concretamente la pieza *Degüello*, que Tiomkin compuso para **Río Bravo** y que volvería a utilizar en **El Álamo** (*The Alamo*; John Wayne, 1960). No se trata de un homenaje voluntario, como ciertos autores han querido ver (19), sino de una imposición por parte de Leone, ya que éste había montado **Por un puñado de dólares** usando la música de Tiomkin a modo de *temp track*, y le gustaba el efecto conseguido. Morricone se ha encargado de recalcar que ese tema tuvo su origen en que Leone *"quería una imitación, y entonces la hice de la siguiente manera: teniendo presente el viejo tema para hacer la imitación, y así me surgió el nuevo tema; (...) es la trompeta la que suena como* Degüello, *no es que el tema sea* Degüello*"* (20). Robert C. Cumbow (21) ha señalado, por su parte, una cita musical mucho más solapada en **Por un puñado de dólares**, que casi nunca ha sido apreciada por la crítica: la cadencia final del tema *La persecución* repite los últimos compases de la balada *The Green Leaves of Summer* de **El Álamo**, pero aquí ya nos encontramos casi en los terrenos del puro guiño cinéfilo.

Disfrazado bajo el seudónimo de Dan Savio (que ya había utilizado en **Gringo**), Morricone sentó en **Por un puñado de dólares** las bases de un estilo que iría puliendo en sus siguientes colaboraciones con Leone. De hecho, el tema de trompeta cuyo origen está en **Río Bravo** permite comprobar cómo se efectúa esa operación de remontarse sobre la mera imitación hasta desligarse del original. Fiel al tema de Tiomkin en su comienzo -el solo de trompeta sobre un ritmo creado por la guitarra-, pronto abandona su contención y delata su naturaleza hiperbólica, histriónica: coros sin texto y crispadas intervenciones de la cuerda construyen un *crescendo* en que la trompeta ensaya con sus florituras registros inestables, desgarrados. Morricone consiguió imponer como ejecutante del tema a Michele Lacerenza, frente a un Leone que era más partidario de contratar al entonces célebre Nini Rosso, un trompetista *"absolutamente inadecuado, ya que estaba ligado a un estilo 'sofisticado' de* night-club, *mientras que lo que hacía falta era una entonación de cariz popular, a medio camino entre la canción bien entonada y el baile de pueblo"* (22). Volveremos luego a la importancia que lo popular tendrá en los *scores* de Morricone, pero por el momento nos interesa destacar lo que ese tema tiene de *"solemne, haciendo por reflejo que también se vuelva más solemne la acción a la cual está asociado"* (23). La ocasión solemne es la llegada de Joe (Clint Eastwood) al pueblo de San Miguel para el enfrentamiento final con sus enemigos: la escena no sólo queda engrandecida y teatralizada, sino que la música adquiere un protagonismo y una libertad de desarrollo muy rara en el cine clásico. En **Río Bravo** y **El Álamo**, la contención del tema *Degüello* actuaba como una suerte de "fuera de campo", sugiriendo la amenaza de los enemigos que no aparecían en el plano, un peligro que siempre estaba presente para los protagonistas pero que nunca era remarcado en el plano visual o sonoro. En contraste con ese efecto "subliminal", Morricone y Leone hacen al espectador perfectamente consciente de la composición musical, le confieren una especial importancia y rompen el efecto de "transparencia" del cine clásico.

Este efecto estético explica uno de los rasgos que caracterizan al *western* de Leone y que lo distinguen del *western* "adulto" o "crepuscular" que se dará en la década de los 60/70 en Estados Unidos: el género no se emplea como instrumento de análisis sobre la historia del país, sino como herramienta de reflexión sobre el propio género, sobre sus estructuras de representación. Intensificando éstas hasta la exasperación, estilizando sus estereotipos y códigos, Leone demarca y precisa la condición genérica de su producto, al tiempo que busca trascenderlo con una serie de procesos rituales que lo conviertan en un nuevo mito: no hay, como se ha dicho con demasiada frecuencia, un afán desmitificador en Leone y Morricone, sino más bien una mirada que podíamos llamar "remitificadora" y de naturaleza sincrética (no olvidemos que el *chambara* o cine de samuráis japonés es otra clara influencia para Leone).

Hay, sin embargo, otro elemento imprescindible en el cine de Leone, elemento con el que esa búsqueda de "solemnidad" casi litúrgica entra en enriquecedor conflicto: su distanciamiento. Se crea así una *"perspectiva a la vez embelesada e irónica, enfoque reverente y al tiempo asumidamente lúdico"* (24) que encuentra su correspondencia en el registro también escéptico, irreverente incluso, que puede adoptar la música de Morricone. Ya **Por un puñado de dólares** marca esa introspección sobre toda la tradición que pesa a sus espaldas en el tema de los títulos de crédito (*Titoli*), muy alejado en estilo e intenciones de la elegía final para trompeta. Es aquí donde Morricone presenta por primera vez el repertorio de



timbres que harían su música tan popular y crearían escuela: silbido, fusta, pífano, campanas, coros que espetan frases incomprensibles o sirven de soporte orquestal sin texto y guitarra eléctrica. El resultado es sorprendente en cuanto que nos parece familiar y ajeno a un tiempo. Por un lado, ciertos elementos provocan una automática asociación con el mundo del *western*: el ritmo de la guitarra, que provoca una obvia *"motricidad equina"* (25); la onomatopeya de la fusta, con claro referente dentro de la diégesis; el silbido, que identificamos con el *cowboy* solitario... Otros, sin embargo, resultan ajenos a ese universo y provocan cierta sensación de "extrañamiento" respecto al paisaje: las campanas y los coros, más vinculadas al campo semántico de lo religioso; las incomprensibles voces humanas, alteradas, vaciadas de significado e incapaces de proporcionarnos la precisa información de la tradicional balada vaquera; el pífano, un timbre arcaico, que nos retrotrae a épocas más alejadas en el tiempo, quizá a la picaresca medieval; o la guitarra eléctrica, instrumento que, como hemos explicado, mantenía cierta asociación con el *country & western*, pero siempre "fuera" del cine.

Conrado Xalabarder ha señalado que la gran aportación del *spaghetti-western* consistió en que *"si en Estados Unidos primaba el concepto de 'territorialidad' en la música (es decir, propia del lugar donde transcurre el film), en la voluntad de Morricone estuvo otorgar un sentido 'temporal' a la música, de tal modo que sirviera para ubicar la película en las épocas más agrestes de la Humanidad"* (26). Leone construye unos espacios geográficos realistas y abstractos a un tiempo, descritos con precisión e incluso voluntad *"más anti-idealista que naturalista"* (27), pero a un tiempo siempre conscientes de su autorreferencialidad, de su pertenencia a un universo genérico alternativo: *"La escuela neorrealista de De Sica y mi padre* [Roberto Roberti] *(...) me hizo comprender que debía expresarme en un lenguaje nuevo, capaz de conjugar la elocuencia y la abstracción del cine mudo con la verdad y el detallismo del cine neorrealista. Y que el resultado final, a ser posible, no debía perder de vista la idea de que el cine es ante todo espectáculo y, en cuanto tal, requiere una adecuada dosis de ironía"* (28). Morricone crea así un paisaje primitivo, que parece anterior al tiempo histórico y a determinada precisión geográfica, donde dominan lenguajes no articulados y golpes percusivos, que se corresponden con los áridos escenarios en que transcurre la acción. Pero esa ilusoria fidelidad al estilizado universo diegético representado por Leone no impide el vuelo imaginativo: no se trata de una reconstrucción arqueológico-folclórica, sino de un mundo sonoro propio que roza el expresionismo. Y ese vuelo acaba remontándose hacia las esferas de ciertas asociaciones "externas" al propio discurso, ya tipificadas en el acervo de un espectador integrado en un sistema cultural y que son manejadas con sentido irónico. Encontramos así un amplio espectro de timbres catalogables en instituciones que parecían cerradas e impermeables: la música religiosa, el pop, el *country & western*, la tradición sinfónica de Hollywood, la ilusión de un mundo bárbaro y medieval... Un estilo ecléctico y (sólo en apariencia) caótico donde se fusionan estilos y las correspondientes rémoras significativas que arrastran, un recurso del que Morricone hará gala en otros géneros: un perfecto ejemplo es la iconoclasta canción que acompaña los genéricos en **Pajaritos y pajarracos** (*Uccellacci e uccellini*; Pier Paolo Pasolini, 1966).

Miceli aventura una lectura del tema principal de **Por un puñado de dólares** que establece *"un modelo tripartito"* (29): los sonidos que imitan un mundo animal y primitivo, donde prevalece un estado de "libre anarquía"; los instrumentos modernos como la guitarra eléctrica, que retoman la lí-

nea melódica del silbido y establecen una conexión con la música pop, reinterpretación irónica de la sociedad de consumo de un arquetipo mítico; y el estilo "clásico", burgués que, al aspirar a integrarse en la norma social, entra en conflicto con los otros dos niveles. El esquema conceptual propuesto por Miceli no hace sino deconstruir el mundo polifónico de Morricone, un juego de texturas, melodías y contramelodías que se irá perfeccionando en sus posteriores *westerns*. Encontraremos, por ejemplo, la cita (seudo)culta, que puede ser solemne, como la *Tocata y fuga en Re menor* de Bach en **La muerte tenía un precio** o el *Para Elisa* de Beethoven en **El halcón y la presa/La resa dei conti** (Sergio Sollima, 1967); irónica como la *Pequeña música nocturna* de Mozart en **¡Agáchate, maldito!** (*Giù la testa*; Sergio Leone, 1971); o directamente irreverente, como la *Cabalgata de las walkirias*, de la ópera *La Walkiria*, de Wagner en **Mi nombre es Ninguno** (*Il mio nome è Nessuno*; Tonino Valerii, 1973). Hay resonancias de la tradicional música de *western*, como la derivación de la balada confederada *Lorena* que supone la canción *Story of a Soldier* de **El bueno, el feo y el malo** (*Il buono, il brutto, il cattivo*; Sergio Leone, 1966) (30). O recurrencias al *bel canto* (el *Vocalise* de Sergei Rachmaninov parece una obvia inspiración) en **Hasta que llegó su hora** (*C'era una volta il West*; Sergio Leone, 1968). No faltan tampoco parodias de la música litúrgica en **Dos mulas y una mujer** (*Two Mules for Sister Sara*; Don Siegel, 1970) y **Ya le llaman Providencia** (*La vita, a volte, è molto dura, vero Providenza?*; Giulio Petroni, 1972). Ensamblando esas formas de "alta cultura" con las manifestaciones de un feísmo pasoliniano (las voces intraducibles de **Por un puñado de dólares** se trocarán en sonidos guturales en **La muerte tenía un precio**, en aullidos en **El bueno, el feo y el malo** y en auténticos eructos en **¡Agáchate, maldito!**) se desarrolla un lenguaje cosmopolita y moderno que convierte los referentes míticos del *western* en ingredientes de un juego casi frívolo, en ornamento de virtuoso.

Esa tendencia a desligar el mundo del *western* de su carga ideológica y trascendente y reducirlo a ejercicio lúdico, a etiqueta genérica, a puro objeto de *merchandising*, se había producido ya en la música *country*, en una operación auspiciada por casas discográficas que habían descubierto la rentabilidad de un *target* juvenil. Se pueden trazar antecedentes de los célebres fraseos para guitarra eléctrica de Morricone en la era del *swinging London*, que recupera el *western* con un tono casi humorístico. En 1960, John Barry grababa con su banda, The John Barry Seven, una versión *swing* del tema de Elmer Bernstein para **Los siete magníficos**, y su álbum *Stringbeat* (1961) es un interminable repertorio de punteos del guitarrista Vick Flick (31). En realidad, gran parte de la popularidad de Morricone se debe a lo familiar que su sonido resultaba para los amantes de la música pop. Jeff Smith ha señalado cómo, por esos años, Jimmy Hendrix, The Who, The Animals, The Doors, The Beatles y The Rolling Stones daban primacía a los sonidos de la guitarra eléctrica y experimentaban con instrumentos como el clavicordio eléctrico o el *sitar* indio (32): *"Aunque no se puede sugerir que Morricone estuvo directamente influenciado por la psicodelia, o viceversa, es probable que sus* spaghetti-westerns *fueron mejor entendidos en el contexto de un* rock *que buscaba ampliar sus horizontes musicales"* (33). El "sonido californiano" y el *surf-rock* también hacían similar alarde de los característicos punteos, al tiempo que se hallan en la música de Morricone *"ciertas similitudes en su textura con el* reggae *jamaicano"* (34).

El desarrollo musical de Morricone coincide, además, con el de la industria discográfica italiana. RCA se aseguraba de editar las bandas sonoras de los principales filmes estrenados, unos 120 títulos por año; para la década siguiente, la venta de música de cine suponía un 30 % de las ventas de discos en Italia (35). En ese contexto no es extraño que el primer trabajo de Morricone para el cine -**El federal** (*Il federale*; Luciano Salce, 1961)- conociera edición discográfica en forma de EP (un *single extended play*, con siete temas). Tres años más tarde, el tema de **Por un puñado de dólares** en *single* se mantuvo en las listas de ventas junto a The Beatles, Shirley Bassey y Rita Pavone. Al año siguiente, **La muerte tenía un precio** superó con creces el éxito de su predecesora, y RCA decidió editar un elepé con las bandas sonoras de ambas películas. Una vez más, película y banda sonora se promocionaban mutuamente, y el *score* no sólo adquiría mayor protagonismo, sino también vida propia; en última instancia, la música de Morricone acabó por ser el mejor embajador que el *eurowestern* tuvo en todo el mundo.

3. Anni Morricone

El éxito de **Por un puñado de dólares** -que consagró de la noche a la mañana a Leone, Morricone y Clint Eastwood- permitió al tándem formado por director y compositor pulir más su estilo en **La muerte tenía un precio**, que acabaría convirtiéndose en récord histórico de taquilla en España e Italia. Morricone ya pudo crearse un equipo de habituales que le serían fieles en títulos posteriores. Además de Lacerenza, había contado en la película anterior con Alessandro Alessandroni, antiguo estudiante de económicas que se había ganado la vida cantando y tocando el piano por *night-clubs* de Alemania, para después regre-

Foto: Antonio Jesús García

sar a Italia y formar el grupo "Las cuatro carabelas". Era Alessandroni quien silbaba y tocaba la guitarra eléctrica en **Por un puñado de dólares**, mientras que su formación era aumentada hasta los doce miembros y cambiaba su nombre, tan típico de *boîte*, por el más respetable de "I Cantori Moderni". A partir de ese momento, la participación de Alessandroni será decisiva para fijar el "sonido Morricone", al igual que las voces de Edda Dell'Orso -en **El bueno, el feo y el malo**, como gran protagonista del *soundtrack* de **Hasta que llegó su hora**- y Gianna Spagnolo -por ejemplo, en **Un río de dólares** (*Un fiume di dollari*; Lee Beaver, alias de Carlo Lizzani, 1966). Otros solistas de importancia fueron Nino Culasso, trompeta en **La muerte tenía un precio**; Franco de Gemini, que ejecutaba la fantasmagórica armónica de **Hasta que llegó su hora**; y el siciliano Salvatore Schilirò, el virtuoso que interpreta el birimbao (arpa de boca) en **La muerte tenía un precio**.

El tema de los genéricos de esta última se convirtió, prácticamente, en el himno del *spaghetti-western*. Morricone lo inicia con otro timbre atípico, el del birimbao, un arcaico instrumento siciliano (36). Si bien tiene un sentido local coherente con la historia (era habitual en la música folk de ciertas zonas de Estados Unidos), de nuevo es definitivo a la hora de pintar un paisaje sonoro desconcertante y ominoso que puede *"asociarse con una civilización de pastores constituida por individuos rudos y aislados"* (37). A esto se añade el recital de guitarra eléctrica, coros y agresivas voces humanas, que conocerían un desarrollo ya triunfal en **El bueno, el feo y el malo**. El otro *highlight* de la banda sonora es el tema -bautizado como *La resa dei conti* en las ediciones discográficas- que antecede a los duelos del Indio (Gian María Volonté), una composición que potencia aún más el sentido ritual que para Leone tiene esa escena climática, un estilema que se repetirá en **Hasta que llegó su hora** y al que Morricone responde con similares piezas musicales: un motivo ejecutado por un instrumento que pertenece a la diégesis (el reloj de bolsillo de Volonté, la armónica de Charles Bronson), amplificado luego por un instrumento absolutamente ajeno, de remota relación con ella (como el órgano: uno de los duelos en **La muerte tenía un precio** tiene lugar en una iglesia abandonada) o sin justificación en ese universo ficcional (incluso en abierta contradicción con él: una estridente guitarra eléctrica en **Hasta que llegó su hora**), y conducido hasta un *crescendo* para orquesta y coro que acaba desvaneciéndose en un *diminuendo* que se retrae hasta el minúsculo timbre inicial. Si en el cine clásico la recta hubiera sido la distancia más corta entre esos dos puntos (por ejemplo, los planos del reloj), en Leone la progresión narrativa tiene lugar a través de una "curva" musical cuyo sentido último es la pura delectación estética. La planificación visual se corresponde con esa dinámica musical, en cuanto que Leone organiza su montaje en planos detalle y planos generales que van desde lo más pequeño a lo más grande, un montaje que se hace más llamativo gracias al elemento musical y adquiere un sentido de enunciación adscrita a rígidos paráme-

tros, casi litúrgicos: el órgano de **La muerte tenía un precio** coincide con planos de los testigos del duelo situados en los laterales, al modo de un tribunal eclesiástico en los sitiales de una catedral. Otro perfecto ejemplo es la secuencia del cementerio en **El bueno, el feo y el malo**, que nos conduce desde una simple frase para oboe hasta la voz de Dell'Orso cuando Leone inicia un movimiento de grúa; la (larguísima) escena culmina en un frenético *travelling* sincronizado a un *ostinato* que no hace sino cumplir similar función: que la propia realización se haga patente. En última instancia, un "efecto artístico" que se agudizará en los últimos *westerns* de Leone, más pretenciosos y esclerotizados que sus dos primeras y más frescas incursiones en el género.

El espacio nos impide detenernos con minuciosidad en momentos concretos de la colaboración Leone/Morricone, pero sí podemos sintetizar cuáles fueron las novedades que aportó respecto al *western* clásico. Ya hemos apuntado antes cómo el duelo final de **Por un puñado de dólares** confería especial protagonismo a la música; la tendencia se acentúa tanto en los filmes siguientes que llegamos hasta una nueva jerarquización de las habituales relaciones entre música e imagen. Miceli habla de una *"coralidad expresiva"* (38), refiriéndose a la obsesión de Leone por conseguir el efecto estético a través de una conjugación de imagen y música como términos equivalentes y armónicos: un modelo que difiere tanto del clásico -donde la música siempre tenía un papel ancilar- como del propuesto en esos años por ciertos directores de la *Nouvelle Vague* francesa (Godard, Resnais, Truffaut), interesados en crear cierto conflicto entre ambos niveles, en aprovechar las esquirlas de su roce. A partir de **El bueno, el feo y el malo**, Leone pedirá a Morricone que componga la música "antes" de iniciar el rodaje del film, un método con escasos precedentes en la historia del cine; en el caso de **Hasta que llegó su hora**, el director llegó a reproducir la música previamente compuesta en el set de rodaje, para que los actores la tuvieran en cuenta a la hora de interpretar: *"Nunca dejo que Morricone lea el guión para que componga. Le cuento yo la historia. Pero como si se tratara de un cuento de hadas. Y hablando a la romana, con muchos adjetivos, haciendo comparaciones, atando bien los cabos. Cuando ha cogido la idea le explico el número de temas que necesito. (...) De cada tema solicitado, él compone ocho o diez distintos. Y me los interpreta luego al piano, resumidos. Entonces, entre ambos discutimos una y mil veces, hasta llegar a un acuerdo y seleccionar el tema ideal para cada momento"* (39). Este método permitió al tándem perfeccionar el ajuste entre imagen y música que habían ensayado en el duelo de **La muerte tenía un precio**, ya que Leone podía planificar la secuencia y decidir el montaje siguiendo el *tempo* de una pieza desarrollada cuya lógica era estrictamente "musical", no cinematográfica, es decir, no fragmentada por las exigencias de un montaje previo.

No es de extrañar, a la vista de lo expuesto, que el cine de Leone haya sido comparado con la ópera, como plantean Staig y Williams (40) o Cumbow (41), pese a que Leone siempre fue reacio a semejante categorización: *"No entiendo por qué tanta gente compara mi cine con la ópera. No tienen nada que ver, y encima la ópera no me gusta nada, me parece ridícula"* (42); para Carlos Aguilar, su cine está más cerca del espíritu de *"determinadas manifestaciones del* jazz *y del* blues*"* (43), debido a su constante dilatación temporal. Pero el hecho de que Leone no apreciara la ópera no significa que su cine no mantenga, incluso "a su pesar", concomitancias con ella, y si bien el carácter indolente e improvisatorio de algunas formas *jazzísticas* pueda acercarse al tratamiento visual de ciertos pasajes (por ejemplo, la larguísima, esteticista y -en cierta manera- gratuita secuencia inicial de **Hasta que llegó su hora**), también es cierto que la asociación es lícita si tenemos en cuenta el otro nivel, el musical, el que en definitiva tiene la última palabra y puede remontar el plano visual hasta extremos no previstos por el director: no sólo el estilo de Morricone guarda cierta relación con el verismo italiano, sino que el libre desarrollo de *"composiciones cerradas, con un perfil estilístico fuertemente delineado"* (44) conforma una especie de *"melodía escénica"* (45) que organizaría la narrativa cinematográfica en "actos" o "números" similares a aquéllos sobre los que se articula una ópera: arias, duetos, recitativos, etc.

Tomemos un recurso como la inclusión de elementos de la diégesis en el discurso musical externo, ya sea con fines irónicos (la fusta, los silbidos) o dramáticos (el carillón, la armónica). En el primer caso, como apuntamos antes, tenemos la evocación, no de un sonido "realista" de *western*, sino de cierta idea preconcebida de ese sonido, idea no corroborada por los modelos originales, sino conservada en su estado prístino, casi infantil; en palabras de Leone: *"No tomé la decisión de hacer un* western*, sino de jugar con la memoria del espectador respecto al género. No sería como los* westerns *americanos, sería como los recordábamos tras verlos en nuestra niñez"* (46). Del mismo modo, el compositor Angelo Francesco Lavagnino explicaba que "[nuestra música] *reflejaba en realidad a nuestro país y la forma en que nosotros imaginábamos ese mundo de caballos, robos de trenes y duelos de pistola"* (47). El tema musical de Cheyenne (Jason Robards) en **Hasta**

que llegó su hora, con su ritmo naíf que imita los cascos de un caballo, pertenecería a ese nivel; el procedimiento alcanzará rasgos abiertamente cómicos en un film como **Dos granujas en el Oeste** (*Occhio alla penna*; Michele Lupo, 1980), donde la tradicional música nativa es reinterpretada desde una perspectiva bufa, como de niños haciendo el indio con plumas en la cabeza (*"Oh Mani, Manitou"*, reza la letra que entonan los coros).

En el caso del reloj y la armónica, en cambio, nos hallamos ante una "teatralización" del elemento diegético (resaltado por el plano detalle y su fijación fetichista a lo largo de la trama), "teatralización" en el sentido de puesta en evidencia de la tramoya escénica. Leone y Morricone traen a primer término de nuestra atención el marco de representación que rodea a la diégesis y convierten lo que era espectáculo "inocente" en ceremonia perceptiva y autoconsciente: como en la ópera, marcan las distancias entre el escenario y el patio de butacas, delimitan el foso, integran un elemento irreal y abstracto (la música) en el nivel de lo "real" y concreto (la imagen) para crear un curioso efecto de acercamiento/alejamiento, todo un alarde de falso perspectivismo que borra las fronteras entre ambos niveles para separarlos aún más. Los simples sonidos del universo ficcional son incorporados al diseño sonoro del conjunto, forman todo un arsenal de timbres que actúan en auténtico contrapunto musical con los instrumentos musicales. El ejemplo más radical es el inicio de **Hasta que llegó su hora**, en el que los sonidos "realistas" acaban conformando una verdadera partitura; el más sugestivo, el de **Mi nombre es Ninguno**, donde Morricone incluye, a modo de *ostinato*, el espectral tictac de un reloj que nunca nos es mostrado como parte de la diégesis. El efecto último es el de una proyección de la acción "presente" de la diégesis (que sucede en el siglo XIX en el Oeste americano) hacia el "futuro" que supone la posición del espectador del siglo XX: mientras que la imagen es simultánea (ocurre mientras la percibimos), la música le confiere un matiz conclusivo que elude la implicación directa. Hace consciente al espectador de que es testigo de una acción legendaria ya finalizada que él no contempla "en directo", sino a través del filtro de un narrador. Se trata, pues, de un desfase temporal entre imagen y música que contradice el ideal clásico de una música "simultánea" a la acción.

Smith, sin embargo, relaciona la equivalencia imagen/música de estos filmes con otras formas no tan "cultas" como la ópera. Al fin y al cabo, estamos a punto de pasar de la equivalencia jerárquica a la inversión que se da en formas tan frecuentes hoy día como el videoclip: *"En lugar de utilizar la música de Morricone para acompañar la imagen, Leone acompaña con su imagen la música"* (48). Por otra parte, Smith también subraya la facilidad con que la música de estos filmes podía ser adaptada al formato disco: en lugar de los bloques fragmentarios del *score* clásico (cuya continuidad se aseguraba por la recurrencia a *leitmotivs* y cuyo desarrollo dependía de las imposiciones narrativas), estas piezas, orgánicas y coherentes en sí mismas, se asemejaban al formato canción, tan comercializable en *single* y elepé. Una perspectiva más prosaica, pero que no se puede olvidar a la hora de definir los condicionantes de un giro estético tan radical como el que propuso el *spaghetti-western* en una década tan entregada al consumo (49).

Un rasgo también digno de ser tenido en cuenta en la nueva música para *western* es su perversa inversión de los valores de la tradición clásica. Sonidos como la guitarra española, la armónica, la trompeta o el silbido eran parte del catálogo de los *scores* de los 50. La originalidad radicaba en darles un sentido nuevo, por lo general lúgubre: *"En la música de Morricone, en particular la más aparentemente irónica y divertida, parece escon-*

derse, como una mueca, una sombra vagamente siniestra" (50). Algunos de estos timbres podían asociarse al ideal utópico del *cowboy*, ya fuera la nostalgia por un hogar al que nunca se podría volver (la armónica en **El tren de las 3:10**) o la felicidad de una vida nómada sin responsabilidades (el silbido en la canción *My Rifle, My Pony and Me*, que interpretan Dean Martin y Ricky Nelson en **Río Bravo**); otros con alguna festividad popular, con una conmemoración feliz (trompeta, castañuelas, marimba). En Morricone -y, por extensión, en todo el *eurowestern*- estos instrumentos se relacionan, de un modo u otro, con la muerte: el silbido no sólo identifica al "hombre sin nombre" (Clint Eastwood) y su reguero de cadáveres en **Por un puñado de dólares** y **La muerte tenía un precio**, sino que alude también a un paisaje (y un género) indiferente a las muertes que tiene lugar en él; la armónica se convierte en **Hasta que llegó su hora** en símbolo de la crueldad de Frank (Henry Fonda) y de la obsesión de Armónica (Bronson), y adquiere sonoridades insólitas, espectrales, como un eco que nos conduce a un pasado de dolor nunca superado; la castañuelas y el rasgueo de guitarra de **La muerte tenía un precio** no festejan, sirven de preludio al duelo en que morirá Indio; la trompeta ejecuta en **Por un puñado de dólares** lo que Royal S. Brown define como *"bolero fúnebre"* (51). La clave está, de nuevo, en la interpretación que hace Morricone de la idea básica que subyace en el espectáculo de Leone: *"El peso del catolicismo y de los ritos funerarios convienen especialmente a mis* westerns, *puesto que son ballets de muertos"* (52). Al igual que el luminoso paisaje del *western* clásico se convertía en espacio de agresión y extrañamiento, las categorías de un Oeste "puro" se han corrompido y viciado en un manierismo autocomplaciente y tétrico, como sucedía en la cultura barroca.

Por último, señalar el peculiar tratamiento que Morricone confiere a la técnica clásica del *leitmotiv*, es decir, a la asociación de una melodía o un motivo con determinados personajes, situaciones o conceptos de la trama. En muchos casos, la frase clásica queda reducida a un simple sonido, cuya peculiaridad permite una asociación inmediata con un personaje. Es una cuestión más bien fonética, de timbre, antes que de construcción de una línea melódica con verdadera carga semántica: en **La muerte tenía un precio**, el birimbao identifica a Mortimer (Lee Van Cleef), el silbido a Manco (Eastwood) y el carillón a Indio; la armónica acompaña siempre al personaje así apodado en **Hasta que llegó su hora**. La caracterización integra y aísla a un tiempo al personaje en el universo diegético (de nuevo la tensión conocimiento/extrañamiento) y participa del mismo juego enigmático que plantean las construcciones argumentales de Leone, en las que no descubrimos muchas de las relaciones entre los personajes hasta el enfrentamiento final. Pero, al mismo tiempo, al negarse a construirse como significado niegan también la adscripción de tal significado a un sistema: en definitiva, no emiten juicios de valor sobre los personajes, sino que mantienen a éstos en la más pura ambigüedad. El efecto será más evidente en **El bueno, el feo y el malo**, donde, como ha señalado Smith (53), no hay un *leitmotiv* para cada uno de los personajes a los que alude el título, sino diferente orquestación del mismo motivo para cada uno: flauta y armónica para El Rubio (Eastwood), ocarina y guitarra eléctrica para Sentencia (Van Cleef) o la voz humana para Tuco (Eli Wallach). La equivalencia da como resultado la difuminación de los códigos morales de los personajes, cuya apariencia (timbre) puede variar, pero cuyo fondo (estructura del motivo) es el mismo. Una ironía ya implícita en los adjetivos sustantivados del propio título: ¿a qué personaje corresponde cada definición? En definitiva, un nuevo desvío de la "lectura correcta" que proponía el *western* clásico.

4. El Oeste después de Morricone

Son bien conocidas las contundentes opiniones de Leone sobre el *boom* del *eurowestern* que traería consigo el éxito de sus películas: *"Me disgusta que todo el mundo me señale como el padre del* spaghetti-western. *Porque soy el padre, sí, pero de un montón de hijos de puta"* (54). Morricone, sin embargo, no fue tan reacio a seguir involucrado en el género y, a lo largo de la década, compuso la música de veintiún *eurowesterns*, moviéndose entre la repetición mecánica y banal de los estilemas que él mismo había creado (un buen ejemplo es la escena del duelo final de **El halcón y la presa**) y propuestas mucho más interesantes que exploraban hasta los últimos extremos el potencial sonoro que latía en los filmes de Leone. Podemos destacar, así, la voz femenina, enroscada en gorgoritos lisérgicos, del tema principal de **El halcón y la presa**; el retruécano creado mediante el contrapunto de los dos *leitmotiv* de **Cara a cara/Faccia a faccia** (Sergio Sollima, 1967), donde un tema "noble" para órgano acaba asociándose a los aspectos negativos de la trama, mientras que un áspero motivo para guitarra eléctrica adquirirá insospechadas cualidades positivas; la audaz experimentación sonora de **Il grande silenzio** (Sergio Corbucci, 1968); las vigorosas **Siete pistolas para los McGregor/Sette pistoli per i MacGregor** (Franco Giraldi, 1966), **Un ejército de cinco hombres** (*Un esercito di cinque uomini*; Italo Zingarelli, 1969) y **Los despiadados/I crudeli** (Sergio Corbucci, 1967); el gamberro himno ácrata de **Los compañe-**

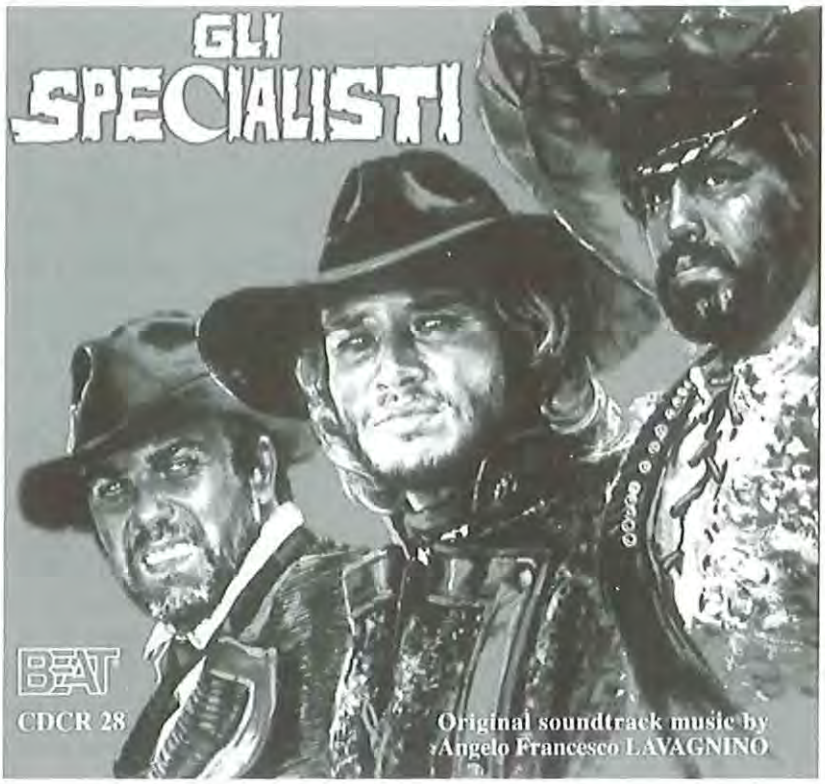
ros/Vamos a matar, compañeros (Sergio Corbucci, 1970), con su letra incendiaria, en el fondo, una provocación totalmente naif (*"Pintaremos de rojo sol y cielo, vamos a hundir los gobiernos financieros"*); la parodia autoconsciente en **Mi nombre es Ninguno**, cinta que Royal S. Brown considera el primer *spaghetti-western* posmoderno (55) y en la que Morricone recupera a viejos colegas (Alessandroni, Dell'Orso) para autocitar **Hasta que llegó su hora** y emular el juego especular que plantea el film, propiciando así la confusión absoluta entre *"signo y referente"* (56), es decir, convirtiendo definitivamente su música en icono: rizando el rizo, el tema de **Mi nombre es Ninguno** será a su vez citado en **Dos granujas en el Oeste**, última aportación de Morricone al género y nuevo ejemplo de *score* autorreflexivo.

No puede entenderse, sin embargo, lo que significó Morricone para el *western* sin detenernos, aunque sea de manera sucinta, en el *eurowestern* pre-Leone. Como bien ha señalado Carlos Aguilar (57), el éxito de **Por un puñado de dólares** venía precedido por los *westerns* de Joaquín Romero Marchent **-El sabor de la venganza/I tre spietati** (1963); **Antes llega la muerte** (1964)-, Ricardo Blasco **-Gringo** (1963)-, José Luis Borau **-Brandy/Cavalca e uccidi** (1963)-, José María Elorrieta **-El hombre de la diligencia** (1963)- o Amando de Ossorio **-La tumba del pistolero** (1963)-. Coproducciones hispano-italianas en las que se prodigaban más los compositores italianos que los españoles (58) y donde, por ejemplo, Riz Ortolani hizo unas primeras aportaciones al género que preludiaban incluso algunos de los rasgos que estaría a punto de desarrollar Morricone: en **Brandy**, el *leitmotiv* asociado al protagonista (Alex Nicol) será un simple acorde de guitarra eléctrica. Sin embargo, las diferencias que separan La Pedriza de Almería quedarán bien marcadas a partir de **Por un puñado de dólares**, ya que la música del *eurowestern* pasó del intento de emular el modelo hollywoodiense (y su epígono: los *scores* alemanes de Böttcher que citábamos más arriba) a copiar descaradamente el "morriconismo". Se pueden comparar los primeros trabajos en el género del romano Francesco De Masi con sus *scores* post-Leone. Así, en cintas como **El vengador de Califonia/Il segno di Coyote** (Mario Caiano, 1963) u **Oklahoma John/Il ranchi degli spietati** (Jaime Jesús Balcázar, 1964), su estilo imita el sinfonismo clásico, al tiempo que el tema principal de **El hombre del valle maldito/ L'uomo della valle maledetta** (Sirio Marcellini, 1964) es una esforzada variación del canon instaurado por Bernstein y **Los siete magníficos**. En cambio, bandas sonoras fechadas a partir de 1965 **-Una tumba para el sheriff/Una bara per lo sceriffo** (Mario Caiano, 1966)- ya muestran que el patrón a seguir es más la balada vaquera difundida por la industria discográfica americana, aquí evocada gracias a la voz de Peter Tevis, también colaborador de Morricone y que vino a ser al *eurowestern* lo que Tex Ritter al clásico. Pero serán trabajos posteriores los que recurran al catálogo de timbres "morriconianos": en **Mátalos y vuelve/Amazzali tutti e torna solo** (Enzo Castellari, 1968), De Masi roza casi la cita del tema *La resa dei conti* de **La muerte tenía un precio**; para **Dos hombres van a morir/Ringo, il cavaliere solitario** (Rafael Romero Marchent, 1968) recupera el desgarrado solo de trompeta; en **Sonora/Sartana non perdona** (Alfonso Balcázar, 1969), por poner un último entre posibles innumerables ejemplos, un solo de órgano emula el tono solemne de los filmes de Leone.

Prácticamente el grueso de los compositores italianos de la época (con la notable excepción de Nino Rota) se vieron involucrados en el *western* (59). Un *western* que, en muchos casos, había perdido la conciencia mitificadora de Leone y obedecía más a impulsos mercantiles. Para muchos de estos autores supone el conflicto entre la conservación de un estilo personal y las concesiones a las exigencias de un género que ya ha-

bía creado su propia delimitación sonora, tan rígida como la del cine clásico una vez que el impulso subversivo de Morricone había quedado institucionalizado en un par de años. Como explicaba Angelo Francesco Lavagnino: *"La mayoría de las veces, la música que escribía para* westerns *era similar a la que hacían otros compositores italianos. (...) Morricone fue el primero en hacerlo, y lo hizo mejor que todos nosotros, porque tenía cosas nuevas que decir. No puedo decir lo mismo de mí"* (60). El propio Lavagnino se encontró en esa dicotomía: autor de ostentosos *scores* para *peplums* y filmes históricos en los 50 y de dos sugestivas colaboraciones con Orson Welles -**Otelo** (*Othello*, 1952) y **Campanadas a medianoche/Chimes at Midnight** (1966)-, recicló su estilo en diversas facetas del cine *exploitation* de la época, sobre todo la *space opera* y el *spaghetti-western*. Sus aportaciones al género oscilan entre la fidelidad a sí mismo y la estética de consumo: **Réquiem para el gringo/Requiem per un gringo** (José Luis Merino, 1968) es un despliegue de escritura coral muy típica de su autor, mientras que **El especialista** (*Gli specialisti*; Sergio Corbucci, 1969) ya se adhiere a la corriente *western-pop* que se irá apoderando progresivamente de la música del momento, a medida que el contagio con la música comercial es mayor y las editoras italianas -RCA, CAM, General Music o Cinevox- explotan el filón en forma de *singles* y elepés.

Numerosos autores, sin embargo, lucharán por mantener ciertas señas de identidad dentro de unos parámetros tan inflexibles. El antes citado De Masi, por ejemplo, intenta desgranar, en los modelos canónicos "morriconianos", tiempos de *blues* muy característicos y su especial afición por el bajo eléctrico. Piero Piccioni -**La ametralladora/Quel caldo maledetto giorno di fuoco** (Paolo Bianchini,



1968), **Judas...¡toma tus monedas!/Attento gringo, è tornatto Sabata** (Pedro L. Ramírez, 1972)- y Piero Umiliani -**Roy Colt y Winchester Jack** (*Roy Colt e Winchester Jack*; Mario Bava, 1970)- aportan un sonido urbanita, cercano al *jazz*, incluyendo timbres aún más anacrónicos como la batería y el órgano Hammond. Bruno Nicolai fue, sin duda, el más ortodoxo de todos ellos, hasta el punto de que durante mucho tiempo circuló el rumor de que su nombre era un simple seudónimo del propio Morricone (en realidad, fue el director de muchas de sus composiciones); pero incluso él podía entregarse a la extravagancia en una cinta como **Apocalipsis Joe/Un uomo chiamato Apocalisse Joe** (Leopoldo Savona, 1971), para la que compone a la manera de la música cortesana medieval. A medida que el género se vuelve más manierista, surrealista incluso ("surrealismo" entendido en el más frívolo sentido de "excéntrico"), las soluciones musicales también tenderán al delirio, al escapismo absoluto respecto a la diégesis y a la creación de un nuevo imaginario, un *western* asumidamente falso cuyos contornos se confunden con los de otros *exploit* de la época: los Django, Ringo, Sartana o Sabata que pasan por estas películas son héroes imposibles, *bigger than life*, vinculados en espíritu a la moda "jamesbondiana" que se da en mucho cine de consumo italiano. **Una colt in pugno al diavolo** (Sergio Bergonzelli, 1967), con música de Gian Piero Reverberi, o **Una larga fila de cruces** (*Una lunga fila di croci*; Sergio Carrone, 1969), de Vasco Vassil Koyucharov y Elsio Mancuso, son perfectas muestras de una psicodelia cercana a los temas musicales que acompañaban las aventuras de Flint, Matt Helm o sus sucedáneos latinos. Igualmente alocada resulta la música de Nicolai para **Mi nombre es Shanghai Joe** (*Il mio nome è Shanghai Joe*; Mario Caiano, 1972), un film que se apuntó a la moda de las artes marciales y cuyo *score* muestra vocación cosmopolita, como el Lalo Schifrin de **Operación Dragón** (*Enter the Dragon*; Robert Clouse, 1972) (61). Aún más "bondiana" es la delirante **Oro sangriento** (*Ehi amico... c'è Sabata, hai chiuso!*; Gianfranco Parolini, 1969), donde

15 FORCHE PER UN ASSASSINO

Original soundtrack music by FRANCESCO DE MASI

la música de Marcelo Giombini plantea ya una abierta parodia de la técnica "morriconiana" de integrar un timbre de la diégesis en el *score*: el personaje de Banjo (William Berger) toca este instrumento en el film, pero es sólo el sitio donde lleva escondido su rifle; Giombini también integra las campanillas que Banjo lleva en sus pantalones, frivolizando el sentido solemne que el ritual del duelo tenía en Leone.

México será, en realidad, el único espacio diegético que es respetado con cierta fidelidad, ya que otro de los rasgos del *eurowestern* es la definitiva latinización de su música. Independientemente del hecho de que las acciones de gran parte de estos *westerns* transcurren en escenarios mexicanos, es también obvio que Morricone empleó algunas de estas formas musicales para trascender el mero color local, aprovechando rasgos de esa cultura, como su obsesión por la muerte y su resignado fatalismo. John Bender señala que la afición de los compositores italianos por la música mexicana es una *"referencia a la tradición musical española, una nación siempre asociada, desde el punto de vista antropológico, con el machismo"* (62), propiciando así una especie de lectura reflexiva desde el nivel musical del componente estrictamente masculino que late en la mayoría de estas cintas, aunque quizá sea demasiada introspección en un puro cine de consumo que, probablemente, era producido con bastante más inconsciencia. Debería entenderse ese universo viril desde una perspectiva lúdica más que como prueba de la misoginia o el "sexismo" que tantas veces se ha achacado a Leone y sus sucesores: una especie de microcosmos aquejado del "síndrome de Peter Pan", de adultos broncos y violentos atrapados en ilusiones infantiles y tan poco dispuestos a encarar la realidad como un adolescente.

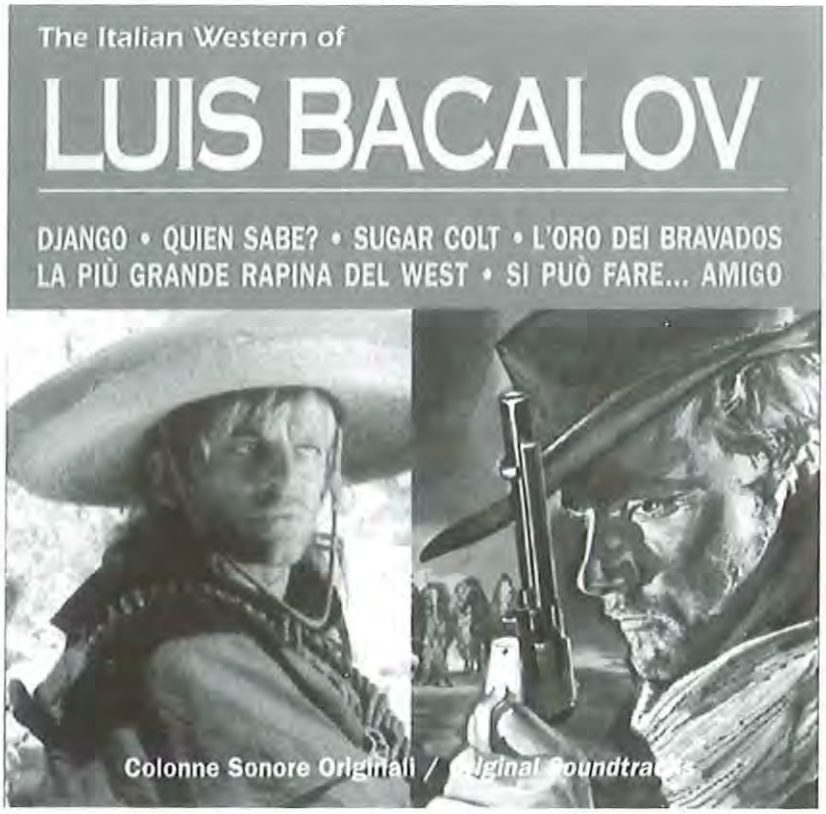
Indudablemente, en Morricone el folclore mexicano carece ya de cualquier ambigüedad y representará una especie de paraíso social, un noble ideal revolucionario, sobre todo en sus *westerns* más militantes y comprometidos: **Tepepa** (Giulio Petroni, 1968), **¿Qué nos importa la revolución?/Che c'entriamo noi con la rivoluzione?** (Sergio Corbucci, 1972) y **Los compañeros**. El bellísimo tema de **Tepepa** -con antecedentes en el Luis Enríquez Bacalov de **Yo soy la revolución** (*¿Quién sabe?;* Damiano Damiani, 1966) y el propio Morricone de **Salario para matar/Il mercenario** (Sergio Corbucci, 1968)- sintetiza ese sentimiento de una frontera idílica, último bastión del sueño marxista. El cine americano convertirá esta utopía política en refugio existencial, como prueba el empleo que Jerry Fielding hace de la música mexicana en **Grupo salvaje** (*The Wild Bunch*; Sam Peckinpah, 1969) y **Quiero la cabeza de Alfredo García** (*Bring Me the Head of Alfredo García*; Sam Peckinpah, 1974).

En la mayoría de los compositores de la época el folclore mexicano será un elemento de mero *atrezzo*, pero esto nos lleva a otro aspecto digno de tener en cuenta: el *eurowestern* traza una especie de línea divisoria entre la música diegética y la incidental, línea que se aparta de la distinción marcada por el cine clásico. En éste, el nivel diegético aspiraba al máximo de "realismo", de convicción del decorado, mientras que el incidental buscaba cierta "transparencia", una efectividad que fuera casi subliminal. El *eurowestern* emplea piezas diegéticas -no sólo la música mexicana, sino también composiciones de *saloon* para pianola o coqueteos con el *hillbilly*- para crear cierta "ilusión" de realidad que será desbaratada por el otro nivel, el incidental, cuya excentricidad y anacronismo potencian la naturaleza fabuladora y ficcional del conjunto. El propio sonido mexicano, en un principio justificado por la diégesis, puede alcanzar la cualidad de "marca" conceptual. En **Mestizo** (Julio Buchs, 1965), Antonio Pérez Olea ofrece el obligado tema con solo de trompeta aun cuando la acción del film transcurre en Canadá: de la misma manera que el saxofón se convirtió en etiqueta genérica para el cine negro y urbano, la trompeta no alude a una determinada lo-

calización geográfica, sino a la esencia del protagonista arquetípico del *eurowestern*, el solitario en busca de venganza.

En ese universo tan autorreferencial, la canción también adquirirá gran importancia, como había sucedido en el furor *country & western* de los años cincuenta en Estados Unidos. Si la tendencia del *eurowestern* fue la de abstraer, descontextualizar incluso, los elementos prototípicos del *western* clásico y regurgitarlos en un catálogo de tópicos no necesariamente lógico y coherente, la balada italiana planteará similar acumulación de lugares comunes en sus letras. Morricone fue uno de los pioneros en este terreno con **Gringo** y **Las pistolas no discuten**, *westerns* pre-Leone donde anticipaba el tono escéptico que caracterizaría a los personajes del director romano. Por regla general, la letra de la tradicional balada americana tenía como protagonista a un héroe melancólico y romántico que se ve arrastrado a la violencia por un *fatum* trágico. En el tema de **El retorno del forajido** (*The Ride Back*; Allen H. Miner, 1957), Vaughan Monroe canta: *"I'm man of no violence, but I'm facin' a test / There's someone I have to arrest"*; o en la célebre *Do Not Forsake Me, Oh My Darling*, de **Solo ante el peligro**, el protagonista (materializado en la voz de Tex Ritter) mostrará idéntica reticencia a un acto de violencia, que, por otra parte, sabe inevitable: *"I do not know what fate awaits me / I only know I must be brave / and I must face a man who hates me / Or lie a coward, a craven coward, / Or lie a coward in my grave"*. La letra de **Gringo**, en cambio, hace gala de un cinismo que encaja más con los personajes que encarnaba Eastwood en los filmes de Leone: *"Keep your hand in your gun / and don't trust anyone / Be the first one to fire / Every man is a liar"*; en **Las pistolas no discuten**, se nos describe así al protagonista: *"No one tougher or more daring / Only he and his gun sharing / The great fight to live and his great love to fight"*. Un universo hostil e insolidario, donde sólo hay lugar para el duelo fatal, aunque, como han señalado Staig y Williams, la estilización, típica de cómic, de estas canciones conducen más bien hacia el *"humor negro"* (63) o incluso la parodia de la tradición del *western*. Bender, en cambio, opina que esa lectura irónica obedece más a nuestra recepción posmoderna del fenómeno que a la verdadera intención de sus autores: *"Los sentimientos que expresan pueden verse hoy como una caricatura burlesca de los temas de los* westerns *americanos, pero lo cierto es que no lo son. Ser consciente de la abyecta sinceridad de esas canciones puede ser de ayuda para que el oyente actual comprenda mejor esas baladas maravillosamente viscerales"* (64). En cualquier caso sí es obvia la *naïveté* de unos compositores que reproducían el código *western* desde una asumida distancia (no necesariamente irónica), desde la conciencia de estar ofreciendo una réplica que había depurado el original de elementos accesorios y se había quedado con lo más llamativo, lo que era capaz de retener la memoria colectiva.

El *western* hispano-italiano creará su *star-system* particular de cantantes, como el pionero Peter Tevis, Maurizio Graf o Raoul (si Tevis era el Tex Ritter italiano, Raoul era, indudablemente, el Frankie Lane latino); pero también hubo una larga lista de intérpretes autóctonos que a veces se disfrazaban con eufónicos seudónimos anglosajones, y cantaban bien en italiano, bien en un inglés de sospechosa dicción: Roberto Fia, Rita Pavone, Katina Ranieri, Roberto Matano, Marco Bezzi, Nico Fidenco, Rocky Roberts o Fred Bongusto. El propio Morricone se abriría a piezas más exuberantes, menos analíticas y cerebrales, que ya no jugaban con la ambigüedad, sino que describían sin complejos a esos héroes melancólicos y apaleados que serían característicos del *eurowestern*: sus temas para **Una pistola para Ringo/Una pistola per Ringo**; Duccio Tessari, 1965) y **El retorno de Ringo/Il ritorno di Ringo**; Duccio Tesari, 1966) participan de la desinhibición sentimental y absoluta falta de prejuicios típica de la canción melódica italiana de la época. Aunque, sin duda, la obra maestra en esta corriente es la canción de **Django** (Sergio Corbucci, 1966), compuesta por el argentino Luis Enríquez Bacalov. Nos hallamos ante una tristona balada simpatética con su protagonista (Franco Nero), paradigma del héroe sufriente y masoca del género: *"Django, have you always been alone? / Django, have you never loved again?"*; guitarra eléctrica, teclados y arrebolados coros que entonan *"woh, woh"* ornamentan un tema donde lo sensiblero prima sobre lo lírico y que hoy es perfectamente reivindicable como joya *camp* integrada en la cultura popular de los 60. En **Johnny West/Johnny West il Mancino** (Gianfranco Parolini, 1965), Katina Ranieri emula a la Peggy Lee de **Johnny Guitar** (*Johnny Guitar*; Nicholas Ray, 1953) con un tema romántico cuya letra roza el absurdo: *"Johnny West, cherokee is your heart / cherokee is your face / just like mine"*. Progresivamente, las canciones se irán apartando de la balada tradicional para acercarse a otros estilos, desde el *rockabilly* en plan Elvis -**Buckaroo** (Adelchi Bianchi, 1968; música de Lallo Gori)- al *gospel* -**Y Dios dijo a Caín** (*E Dio disse a Caino*; Antonio Margheriti, 1969; música de Carlo Savina)- o la *lounge music* -**Prega il morto e ammazza il vivo** (Giuseppe Vari, 1971; música de Mario Migliardi). No dejan de ser pintorescas las aportaciones de autores españoles, como la melancólica balada de Antón García Abril para **Adiós, Texas/Texas, addio** (Ferdinando



Baldi, 1967); o la insólita incursión de José Nieto en el género con **Capitán apache** (*Captain Apache*; Alexander Singer, 1972), en la que el compositor tuvo que escribir una canción para que fuera interpretada por el mismísimo Lee Van Cleef: *"Conviene recordar el éxito que había tenido la balada interpretada por Lee Marvin en* ***La leyenda de la ciudad sin nombre*** *(*Paint Your Wagon*; Joshua Logan, 1969). Y Lee Van Cleef no estaba dispuesto a ser menos que su compañero"* (65).

Lógicamente, un sistema tan codificado es más susceptible de parodia que otros géneros no tan rígidos en sus planteamientos. El *eurowestern* no era una excepción, pero lo más significativo es que esa parodia se produjo más entre los propios cultivadores del estilo que en autores ajenos (66). Ya hemos apuntado cómo el propio Morricone recurrió a la autocita, y sus clichés fueron sobradamente utilizados, reutilizados, desvirtuados y parodiados por otros muchos compositores. La tendencia se agudizó a medida que se imponía el *western* burlesco protagonizado por Terence Hill y Bud Spencer, aunque podemos rastrear ejemplos de farsas cómicas anteriores incluso a Leone: **El sheriff terrible/Due contro tutti** (Antonio Momplet/ Alberto de Martino, 1962) es una patochada coescrita por José Mallorquí, para la que Manuel Parada -otrora compositor de los fastos del imperio franquista en filmes como **Raza** (José Luis Sáenz de Heredia, 1941) o **Los últimos de Filipinas** (Antonio Román, 1945)- creó, en su afán por ser gracioso, una de las peores partituras de toda la historia del *eurowestern* (67). Y es que, igual que la música italiana mostraba cierta capacidad para ironizar sobre su propio discurso desde la más absoluta seriedad, cuando intentaba ser abiertamente cómica fracasaba estrepitosamente, como demuestran bandas sonoras al estilo de **La più grande rapina nel West** (Maurizio Lucidi, 1967; música de Luis Bacalov) o las difícilmente digeribles creaciones del temible tándem formado por Guido y Maurizio de Angelis.

Para terminar este apresurado repaso por una febril actividad musical concentrada en unos pocos años, habría que considerar, aunque fuera brevemente, el influjo que Morricone y sus acólitos tuvieron sobre el *western* americano: en un curioso efecto bumerán, Hollywood tomará la reinterpretación latina que se había hecho de su propia música. Hay ejemplos más que evidentes, como la mimética música de Dominic Frontiere para **Cometieron dos errores** (*Hang 'em High*; Ted Post, 1968) o fusiones con el estilo *jazzístico* de Lalo Schifrin en **Joe Kidd** (John Sturges, 1972), o el *funky* de Quincy Jones en **El oro de Mackenna**, una partitura ya marcada por cierto tono bufo (68). Ya señalamos más arriba cómo Goldsmith había preludiado con **Río Conchos** ciertos sonidos del *eurowestern*, y dos años más tarde inicia su partitura para **Hacia los grandes horizontes** (*Stagecoach*; Gordon Douglas, 1966) con un solo de birimbao. Es imposible saber si Goldsmith ya había tenido ocasión de escuchar la música de Morricone para **La muerte tenía un precio**, pero la elección de tal timbre parece más un paso lógico en la trayectoria musical de su autor (cada vez más interesado en el elemento folclórico del *western*) que una concesión a la moda recién impuesta en Italia. Lo mismo sucede con su empleo de la guitarra eléctrica en **La hora de las pistolas** (*Hour of the Gun*; John Sturges, 1967), aunque quizá su *score* para **Bandolero** (*Bandolero!*; Andrew V. McLaglen, 1968) sea el más "morriconiano": el uso del emblemático silbido (insólito en Goldsmith) sí parece un rendido homenaje a los modelos europeos, si bien éste pronto es integrado en el particular estilo del compositor. Pero Goldsmith sí se embarcaría realmente en el *eurowestern* con **Por la senda más dura** (*Take a Hard Ride*; Antonio Margheriti, 1975), para la que urdió una partitura de curiosas sonoridades (mandolina, *piccolo* y armónica) y

donde también recrea un tic del género: una frase para sintetizador que se asocia al personaje de Lee Van Cleef, en el más puro estilo *spaghetti* (69).

El francés Maurice Jarre también se involucró en dos cintas rodadas en nuestro país, **El Cóndor** (*El Condor*; John Guillermin, 1970) y **Sol rojo** (*Soleil rouge*; Terence Young, 1971), excelentes pruebas de una actitud sofisticada y ya totalmente descreída ante el género. La primera es una exuberante y entusiasta fagocitación del folclore mexicano en el peculiar universo armónico y tímbrico de su autor, mientras que la segunda es una pequeña obra maestra que nos lleva al terreno del puro cómic, al trazado de personajes mediante el detalle pintoresco. Para retratar a los tres protagonistas del film -un americano (Charles Bronson), un japonés (Toshiro Mifune) y un francés (Alain Delon)-, Jarre contrapone instrumentos tan ajenos entre sí como el dulcémele (una cítara típica de los Apalaches), el acordeón y el *koto* (cítara japonesa), unidos por las atípicas sonoridades del ondas Martenot, un temprano instrumento electrónico. Jarre define el resultado como "surrealista", una especie de *"folclore imaginario"* (70) en el que la música étnica no intenta aportar realismo, sino más bien la creación de un espacio mítico alternativo a través del *collage*, de las referencias culturales cruzadas. Con esa mirada cosmopolita, Jarre pone en evidencia la naturaleza de la música del *eurowestern*, un mundo cerrado en sí mismo, con algo de juguete, de réplica en miniatura de un referente histórico-cinéfilo más evocado que invocado. En definitiva, con un sentido que no sólo marca la distancia de los creadores del género respecto a sus películas, sino que también implica cierta manera de ver, que condiciona la disposición del espectador ante la ficción que tiene ante sus ojos.

NOTAS

1. Miceli, Sergio: *Morricone, la música, el cine*. Fundación Municipal de Cine-Mostra de Valencia. Valencia, 1997. Página 135.

2. Kezich, Tulio: "Il western all'italiana", opúsculo adjunto a la colección de discos *I grandi westerns italiani* (RCA, 1974). Citado por Miceli, Sergio: Op. cit. Página 135.

3. Citado por Aguilar, Carlos: *Sergio Leone*. Cátedra. Madrid, 1999. Página 144.

4. Palmer, Christopher: *The Composer in Hollywood*. Marion Boyars. Londres-Nueva York, 1993. Páginas 120-121.

5. A no ser determinadas piezas que se escuchan en el nivel diegético. Los intentos de acercarse a un sonido auténtico en la música incidental no llegarían hasta mucho después, con *scores* como el de Ry Cooder para **Forajidos de leyenda** (*The Long Raiders*; Walter Hill, 1978) o el de David Mansfield para **La puerta del cielo** (*Heaven's Gate*; Michael Cimino, 1980), basada en canciones de los inmigrantes europeos en el Oeste.

6. Palmer, Christopher: Op. cit. Páginas 137 y 143.

7. Ibídem, página 143.

8. Entrevista con Noah Andre Trudeau, reproducida en *Music from the Movies*, nº1, diciembre de 1992. Página 29. En su análisis de la partitura de Moross, Tony Bremner destaca algunos de los rasgos genuinos de la música americana: el empleo de escalas pentatónicas, rasgo típico de la música folclórica de todo el mundo; y su simplicidad armónica. Véase, el folleto que acompaña al CD de la banda sonora del film (Silva Screen Records, 1988).

9. Dejamos fuera de esta discusión, por supuesto, el *western* protagonizado por vaqueros-cantantes tipo Roy Rogers o Gene Autry, un género más cercano al musical o la opereta.

10. Citado por Palmer, Christopher: *Dimitri Tiomkin: A Portrait*. T. E. Books. Londres, 1984. Página 92.

11. Canciones tan memorables como las de **La pradera sin ley** (*Man Without a Star*; King Vidor, 1955), **Duelo de titanes** (*Gunfight at OK Corral*; John Sturges, 1956) o **El tren de las 3:10** (*3:10 to Yuma*; Delmer Daves, 1957).

12. Los ejemplos son innumerables, pero se pueden comparar con sus respectivos originales las *studio versions* de *Do Not Forsake Me Oh My Darling* (de las que existen hasta tres de Tex Ritter y la de Frankie Lane), de *The Green Leaves of Summer* (de **El Álamo**), de *My Rifle, My Pony and Me* (de **Río Bravo**), **Johnny Guitar** o **El tren de las 3:10** (donde incluso se cambia la letra para convertirla en una balada romántica, seguramente más comercial en la época).

13. Por ejemplo, *Nevada Smith*, sobre la música de Alfred Newman para el film homónimo de Henry Hathaway (1965), o *Vera Cruz*, a partir del *score* de Hugo Friedhofer para la cinta de Robert Aldrich (1954).

14. Algunos casos son *The Hangin' Tree* (M. David/Jay Livingston, 1958) -de **El árbol del ahorcado** (*The Hanging Tree*; Delmer Daves, 1958; música de Max Steiner)- o *The Kentuckian Song* (Irving Gordon) -de **El hombre de Kentucky** (*The Kentuckian*; Burt Lancaster, 1956; música de Bernard Herrmann).

15. Ya fuera con cantos de cisne de los clásicos: Alfred Newman con **Nevada Smith** (*Nevada* Smith; Henry Hathaway, 1956) y **La conquista del Oeste** (*How the West Was Won*; Henry Hathaway/John Ford/George Marshall, 1962) -una obra claramente inspirada en la *Folksong Symphony* (1940) de Roy Harris- o Bronislau Kaper con **Camino de Oregón** (*The Way West*; Andrew McLaglen, 1967); o con los compositores más jóvenes: Elmer Bernstein repite el modelo de **Los siete magníficos** en **Los cuatro hijos de Katie Elder** (*The Sons of Katie Elder*; Henry Hathaway, 1965) y **Los comancheros** (*The Comancheros*; Michael Curtiz, 1961).

16. El *score* de Neal Hefti para **Duelo en Diablo** (*Duel at Diablo*; Ralph Nelson, 1966) es quizá la primera aportación pop a un *western*, una tendencia que seguirán Quincy Jones en **El oro de Mackenna** (*Mackenna's Gold*; J. Lee Thompson, 1969) o Charles Strouse en **El día de los tramposos** (*There Was a Crooked Man...*; Joseph L. Mankiewicz, 1971).

17. Citado por Aguilar, Carlos: Op. cit. Página 91.

18. Un arreglo más ortodoxo de la canción de Guthrie se puede encontrar en el film de Hal Ashby **Esta tierra es mi tierra** (*Bound for Glory*, 1976), adaptada por Leonard Rosenman e interpretada por David Carradine.

19. "Dimitri Tiomkin y su Degüello *tendrían mucho que decir en cuanto al sonido musical de esos* spaghetti-westerns*".* Padrol, Joan: *Pentagramas de película: Entrevistas a grandes compositores de bandas sonoras*. Nuer. Madrid, 1998. Página 153.

20. Ibídem, páginas 157-158.

21. Cumbow, Robert C.: *Once Upon a Time: The Films of Sergio Leone*. The Scarecrow Press Inc. Lanham Md. & Londres, 1987. Página 203.

22. Miceli, Sergio: Op. cit. Página 137, nota 12.

23. Ibídem, página 138.

24. Aguilar, Carlos: Op. cit. Página 10.

25. Miceli, Sergio: Op. cit. Página 132, nota 5.

26. Xalabarder, Conrado: "Ennio Morricone: La leyenda del niño trompetista", en el suplemento de *El Periódico*, 25 de marzo de 2001. Página 71.

27. Miceli, Sergio: Op. cit. Página 115.

28. Citado por Miceli, Sergio: Op. cit. Página 121.

29. Miceli, Sergio: Op. cit. Páginas 134-135. Remito a este libro para detallados análisis musicológicos de la obra de Morricone. Para un análisis de **Por un puñado de dólares**, véase: Rodríguez Fraile, Javier: *Ennio Morricone: Música, cine e historia*. Diputación de Badajoz. Badajoz, 2001. Páginas 143-164.

30. Lorena es una melodía tradicional con la que el aficionado al *western* estará sobradamente familiarizado: Max Steiner la empleó en las escenas iniciales de **Centauros del desierto** (*The Searchers*; John Ford, 1956), al igual que David Buttolph en **Misión de audaces** (*The Horse Soldiers*; John Ford, 1958).

31. Véase Fiegel, Eddie: *John Barry: A Sixties Theme*. Constable. Londres, 1998.

32. Smith, Jeff: *The Sounds of Commerce: Marketing Film Music*. Columbia University Press. Nueva York, 1998. Página 138.

33. Ibídem.

34. Ibídem.

35. Tomo estos datos de Smith, Jeff: Op. cit. Páginas 133-136.

36. Morricone devolvería al instrumento a sus orígenes al hacerlo protagonista de su partitura para **El clan de los sicilianos** (*Le clan des siciliens*; Henri Verneuil, 1969).

37. Miceli, Sergio: Op. cit. Página 145.

38. Ibídem, página 126.

39. Citado por Aguilar, Carlos: *Sergio Leone: el hombre, el rito, la muerte*. Diputación de Almería. Almería, 2000. Página 61. Morricone, por su parte, señalaba que *"Sergio no sólo era desentonado, sino que ni siquiera era capaz de cantar una melodía de manera, por así decirlo, desafinada. Por eso mismo me parece extraordinaria la inspiración musical de su cine y la intensidad de nuestra relación creativa. (...) Cuando quería indicar un tema mío, se limitaba a decirme:* 'Ése que hace tititi', *canturreando muy vagamente".* (Citado por Miceli, Sergio: Op. cit. Página 126, nota 1).

40. Staig, Lawrence; Williams, Tony: *Italian Western: The Opera of Violence*. Lossimes Publishing. Londres, 1975. Véase, sobre todo, el capítulo "Western into opera". Páginas 116-192.

41. Cumbow, Robert C.: Op. cit. Páginas 199-211.

42. Citado por Aguilar, Carlos: Op. cit. (1999). Página 147.

43. Ibídem, página 30.

44. Miceli, Sergio: Op. cit. Página 127.

45. Ibídem.

46. Citado por Aguilar, Carlos: Op. cit. (2000). Página 51.

47. Citado por Didier C. Deutsch en el libreto que acompaña al compact-disc *Spaghetti-westerns, volume one* (DRG Records, 1995).

48. Smith, Jeff: Op. cit. Página 152.

49. Ibídem, páginas 131-153.

50. Miceli, Sergio: Op. cit. Página 87.

51. Brown, Royal S.: *Overtones and Undertones: Reading Film Music*. University of California Press. Berkeley, 1994. Página 229.

52. Citado por Aguilar, Carlos: Op. cit. (2000). Página 51.

53. Smith, Jeff: Op. cit.

54. Citado por Aguilar, Carlos: Op. cit. (2000). Página 55.

55. Brown, Royal S.: Op. cit. Página 234.

56. Ibídem.

57. "Entre zorros y coyotes: La extraña raíz del *western* hispano-italiano de los años 60", en *Los límites de la frontera: la coproducción en el cine español*. VII Congreso de la Asociación Es-

pañola de Historiadores del Cine. Cuadernos de la Academia, nº 5. Mayo de 1999. Página 39.

58. Véase al respecto Padrol, Joan: "La música en las coproducciones con Italia", en *Los límites de la frontera: la coproducción en el cine español*. Páginas 213-219.

59. No podemos, en estas apretadas páginas, dar cuenta de todos ellos, pero sí podemos al menos levantar acta notarial de otros nombres que compusieron para el género, además de los citados en el texto: Carlo Rustichelli, Armando Trovaioli, Alessandro Alessandroni, Gianni Fierro, Nico Fidenco, Roberto Pregadio, Manuel De Sica, Gianfranco Di Stefano, Pino Donaggio, Franco Bixio, Enrico Simonetti (hermano de Claudio), Fabio Frizzi, Marcello Gigante, Vince Tempera, Stelvio Cipriani, Aristide Bascerano, Alessandro Nadin, Augusto Martelli, Gianfranco Plenizio, Claudio Tallino, Carlo Pes o Benedetto Ghiglia.

60. Citado por Deutsch, Didier C.: Op. cit.

61. Con respecto a la relación del *eurowestern* con el cine de artes marciales, son interesantes las declaraciones de Lalo Schifrin sobre su música para **Operación Dragón**: *"Me interesaba la idea de coger la música oriental y hacerla 'más grande que la vida', igual que Ennio Morricone hizo en los* spaghetti-westerns" (citado en el libreto del compact-disc con la banda sonora, Warner, 1998).

62. John Bender, en el libreto que acompaña al compact-disc *Spaghetti-westerns, volume three* (DRG Records, 1995).

63. Staig, Lawrence; Williams, Tony: Op. cit. Página 144.

64. Bender, John: Op. cit.

65. Alvares, Rosa: *La armonía que rompe el silencio: Conversaciones con José Nieto*. 41 Semana Internacional de Cine de Valladolid. Valladolid, 1996. Página 40.

66. Como bromas o chistes cinéfilos (antes que verdaderas parodias) en el cine americano, podemos destacar las propuestas por Lalo Schifrin en **Los violentos de Kelly** (*Kelly's Heroes*; Brian G. Hutton, 1971) o Jerry Goldsmith en **No matarás al vecino** (*The Burbs*; Joe Dante, 1988).

67. Parada, por cierto, aparece en varias fuentes consultadas como el autor de la música de algunas películas en las que participó De Masi: **El vengador de California, El hombre del valle maldito** o **Dos hombres van a morir**. Ignoramos si esto se debe a un error de documentación o la posibilidad de que existan dobles versiones de las películas: una con música de Parada para su distribución en España, y otra con *score* de De Masi para Italia.

68. Como señala Mark Richard Hasan en su artículo "The King of Hip: A Quincy Jones Retrospective (1968-2001)", en *Film Score Monthly*, volumen 6, nº 8.

69. Parece ser, sin embargo, que esa identificación entre personaje y timbre no fue decisión de Goldsmith, sino del director del film, que, en el montaje, fragmentó ciertos pasajes musicales (véase el texto de Jeff Bond en el libreto del compact-disc con la banda sonora, FSM Records). Goldsmith fue uno de los pioneros en el empleo de sintetizadores en el *western*, técnica que ya había anticipado en **Río Lobo** (*Rio Lobo*; Howard Hawks, 1971).

70. En sus notas a la edición en compact-disc de la banda sonora (Universal, 2001).

El demonio, la carne y el perdón

Espainiako estatuan filmatutako westernen *kanpoaldeko eszenatoki naturalez eta eraikiez hitz egiteak, sarriegi, gure lurretan paisaia ez ezik legearen jarrera permisiboa eta eskulan merkea topatu zuten atzerriko ekoizpen-etxeen esku-hartzeaz hitz egitea esan nahi du, Europako gainerako herrialdeek, gai ekonomikoak edo politikoak zirela-eta, eskaini ezin zezaketena.*

Esto no es lo que parece

Los escenarios del western en España

Joan Ripollès Iranzo

De niño, solía jugar a indios y vaqueros sobre el saliente de una ventana. Mis *cowboys* eran toscos muñequitos de una pieza, azules o verdes, como los nopales que les servían de *atrezzo*. Apostados estratégicamente sobre la repisa, defendían hasta la muerte una vistosa caravana -regalo póstumo de mi abuela- de los feroces villanos acaudillados por mi hermano mayor que, por razones que no vienen al caso, siempre se ponía de parte de los pieles rojas. Sólo la mente de un niño -o la de un loco- puede engendrar mentiras más vivas, libres y perfectas que las del artefacto cinematográfico. El cine se hizo para mentir, para fingir realidades que no lo son. Los maestros de este arte industrial son sublimes embaucadores capaces de alcanzar un rescoldo de verdad a través de la más rigurosa de las mentiras.

Inútil es, pues, exigir carta de autenticidad a los existentes -personajes y escenarios- que conforman el universo diegético de una película. A pesar de ello, todavía hay quién no cesa de arremeter contra el *western* europeo llamándolo espúreo, ilegítimo y mal parido. ¿Acaso son más auténticos los decorados artificiales de **Policía Montada del Canadá** (*North West Mounted Police*; Cecil B. DeMille, 1940) que los paisajes naturales ibéricos recogidos en **La carga de la Policía Montada** (Ramón Torrado, 1964)? ¿Resultan más lícitas las interpretaciones de Pancho Villa llevadas a cabo por Wallace Beery o Yul Brynner que las encarnaciones de revolucionarios y bandidos mexicanos encaradas por Tomás Milian, Fernando Sancho o Gian Maria Volonté? En todos estos casos, el problema no radica en la veracidad, sino en la verosimilitud y, por lo tanto, no puede acusarse a los cineastas de este lado del Atlántico de no decir la verdad sino, en el más severo de los casos, de no saber mentir con entereza.

Desde siempre, el género ha encontrado y explotado uno de sus mayores reclamos en la especificidad del territorio de leyenda que lo engloba, el "Salvaje Oeste". Desde Oklahoma a Veracruz, pasando por el Río Bravo, una serie de enclaves hipertrofiados han llamado la atención del espectador desde lo más alto de las carteleras. Y Europa no quiso buscar otro camino para otorgar empaque a sus productos, aunque, con excesiva frecuencia, las referencias topográficas variaban o desaparecían según la distribución del film entre los distintos países implicados en su producción: **Pistoleros de Arizona/5.000 dollari sull'asso** (Alfonso Balcázar, 1964), **Sangre sobre Texas/Cento milla dollari per Ringo** (Alberto de Martino, 1965) o **Sonora/Sartana non perdona** (Alfonso Balcázar, 1969), son sólo tres ejemplos de una filmografía que sitúo la mayor parte de sus historias en la zona fronteriza que une y separa a México de los Estados Unidos. No en vano, la mayoría de poblados del Oeste construidos en nuestro país reproducían dos ambientes predominantes: el texano y el mexicano.

Pero el primer *western* ibérico del que se tiene noticia transcurría en un ambiente aparentemente anglosajón y no llevaba el nombre de una ciudad o accidente geográfico, sino el de una mujer. **Lilian** (1921) fue una producción íntegramente barcelonesa dirigida por Joan Pallejà en parajes de Les Planes y Lloret de Mar. A pesar de que en Europa venían realizándose películas del Oeste desde 1913, el productor, Llorenç Bau Bonaplata, consideró poco oportuno delatar el origen catalán de la cinta y dispuso revestirla de una engañosa aureola hollywoodiense. El Bonaplata de su apellido materno dio origen al Good Silver Productions que encabeza los créditos, el director pasó a llamarse John Pallears, el protagonista, Josep Rogès, se acreditó como Jon Rogers y los escenarios naturales de la Costa Brava no se mencionaron ni por asomo.

El *western* español nacía, pues, acomplejado y ligado a una práctica picaresca del disimulo que habría de acompañarle durante toda su historia. Tanto es así que, a pesar de que la postguerra promovió un imaginario popular capaz de engendrar su propio *western* hispánico alternativo, el género no prosperó en nuestro país sino bajo la égida de las coproducciones oficiales y oficiosas.

Foto: Elías Palmero

Restos del poblado construido para **El precio de un hombre**

Poblado *western* de Daganzo

De modo que hablar de los escenarios exteriores naturales y construidos del *western* en España es hacerlo, demasiado a menudo, de la intervención de productoras extranjeras que hallaron en nuestro suelo, no sólo el paisaje, sino la permisividad legal y la mano de obra barata que el resto de países europeos, por cuestiones económicas o políticas, no podían otorgarles.

La España oficial de los cuarenta y los primeros cincuenta, germanófila y aún refractaria al ideario desarrollista norteamericano, sólo pudo reflejar los escenarios y estereotipos del lejano Oeste a través de la parodia. De manera que el género hubo de retornar a nuestra cinematografía a través de dos falsas coproducciones hispano-mexicanas. **El Coyote** y **La Justicia del Coyote**, rodadas conjuntamente en 1954, narran las aventuras del justiciero enmascarado que el novelista catalán José Mallorquí había fabulado en 1943. Las hazañas del misterioso personaje tenían lugar en California, territorio que los Estados Unidos había arrebatado al México independiente, a mediados del siglo XIX, siguiendo los designios expansionistas de su supuesto "destino manifiesto". Lejos de aprovechar la proximidad física de la Alta y Baja California, el equipo artístico mexicano de ambas producciones, contactado por Gonzalo Elvira, abandonó el D. F. rumbo a este lado del Atlántico. Con ello, las aventuras del héroe californiano se vieron representadas sobre el polvo mesetario de Titulcia, entre Ciempozuelos y Chinchón, a 39 kilómetros de Madrid. El gran actor y director mexicano Fernando Soler, realizador original de las cintas, abandonó el rodaje por razones personales. Para salir de apuros, el productor, Eduardo Manzanos, contrató a Joaquín Romero Marchent, que finalizó la filmación del díptico en condiciones un tanto caóticas. De hecho, el guionista, Jesús Franco, retocaba las escenas conforme se iban filmando y hubo que repetir varías de las pertenecientes a la segunda parte, ya que en ellas aparecían, por error, personajes que se suponía fallecidos en el transcurso de la primera entrega.

Esta experiencia pionera no alcanzó altos niveles de calidad, pero puso en contacto a Manzanos y Romero Marchent, dos de los principales responsables del despegue del *western* europeo en la década de los sesenta. Entre 1962 y 1964, el realizador madrileño dirigió cinco largometrajes que consolidaron la infraestructura productiva del género y contribuyeron a convertir Almería en una localización prioritaria para el rodaje de películas de Oeste a nivel continental.

En 1959, Manuel Mur Oti había seleccionado algunos rincones de la geografía almeriense para ambientar **Duelo en la cañada** (1960), un drama rural con claras reminiscencias del *western* clásico y del melodrama academicista mexicano. Pero aún habría de transcurrir un año antes de que se empezara a filmar el primer film de vaqueros en la provincia: **Tierra brutal/The Savage Guns** (1962), dirigida por el inglés de ascendencia hispana Michael Carreras. Se trataba de una coproducción hispano-estadounidense rodada en los

cortijeros estudios Sevilla Films y en exteriores de Turrillas y Sierra Alhamilla. El responsable de la fotografía del film, Alfredo Fraile, invitó a su amigo Romero Marchent a visionar parte del material registrado en la zona. El cineasta quedó tan gratamente impresionado que decidió trasladarse al sur para conocer el terreno y localizar en él sus próximas realizaciones.

En la larga entrevista recogida en el libro *Joaquín Romero Marchent. La firmeza del profesional*, el cineasta explica a Carlos Aguilar que aquella Almería de principios de los sesenta no disponía de las condiciones mínimas para sostener un rodaje cinematográfico. A la ausencia de aeropuerto y el mal estado de las comunicaciones terrestres se sumaba la escasez de alojamiento. Existían *"sólo un par de pensiones, 'Simón' y 'Fátima'. A cual peor, por supuesto sin agua corriente y con un ventilador para todos los clientes. Almería en 1963 era eso, lo que se ve en las películas, un desierto, la provincia más pobre de España, el fin del mundo"* (1).

Afortunadamente, a lo largo de su viaje iniciático el director contó con la inestimable guía de un taxista de la zona, Diego Fernández, que le mostró los parajes más recónditos de toda la provincia, presentándole personas que daban el tipo ideal para papeles secundarios o de mera figuración. Aquello fue el inicio de una duradera amistad, pero también del floreciente negocio de la familia Fernández. Tanto Diego como sus dos hijos y uno de los nietos vincularían su oficio de transportistas a las distintas necesidades de la industria cinematográfica: localización de exteriores, búsqueda de alojamiento, *catering* o extras, transporte de actores y equipos, etc.

En 1963, con la lección aprendida, Romero Marchent transformó el barrio de San Miguel, del Cabo de Gata, en un pueblo mexicano, se inventó un rancho entre Rioja y Tabernas, y metamorfoseó otros rincones de Níjar en espejismos de la Norteamérica fronteriza que servía de telón de fondo a **El sabor de la venganza/I tre spietati**. Pero antes de que Almería se organizara como verdadero plató cinematográfico hubo otras iniciativas que culminaron con mayor o menor éxito la construcción de poblados del *Far West* en España. Las primeras producciones, como **La venganza del Zorro** (1961), del propio Romero Marchent, se rodaron siempre en un radio aproximado de 60 kilómetros alrededor de Madrid, y sólo conllevaron la creación de cabañas aisladas o ángulos y fragmentos sesgados de calles y ranchos.

En 1962, José Luis Galicia y Jaime Pérez Cubero, pareja muy celebrada dentro del campo de la dirección artística, habían edificado una parte fungible de un pueblo texano en las inmediaciones de Torrelodones, a orillas del río Guadarrama. Se trataba de los decorados de **Bienvenido, padre Murray** (Ramón Torrado, 1962), primera entrega de una trilogía que pretendía inaugurar el "*western* religioso" *made in Spain*. Pero la escasa acogida obtenida por las aventuras de este sacerdote pacificador frustró la filmación de sus secuelas, "Adiós, padre Murray" y "La venganza de

Poblado *western* de Daganzo

Joaquín Romero Marchent en el poblado de Hoyo de Manzanares

Crab", deteniendo, además, la carrera ascendente de la que podía haber sido la primera estrella de color de nuestras pantallas, el cubano René Muñoz, que a partir de entonces se vería relegado a papeles secundarios en el cine y las telenovelas latinoamericanas.

Fiascos de este tipo no pudieron detener los efectos de las *Nuevas Normas para el Desarrollo de la Cinematografía*, dictadas por el gobierno en 1964, que beneficiaban claramente el régimen de coproducción. Tales disposiciones aparecían en el momento en que la industria cinematográfica italiana buscaba modos más económicos para la facturación de productos seriados destinados al gran público. Los intereses creados propiciaron un aumento constante de rodajes de *westerns* que, además de contar con financiación italiana, solían atraer capitales germanos y franceses, capaces de soportar los costos de un género en principio caro, como éste. De modo que el mismo Torrado, internacionalizado como Raymond Torrand, llegó a realizar tres *westerns* más en apenas dos años: **Relevo para un pistolero** (1964) -rodada en Almería-, **Los cuatreros** (1964) y la ya citada **La carga de la Policía Montada**, que simulaba transcurrir en los boscosos territorios indios canadienses.

El incremento del número de producciones rentabilizaba la edificación de infraestructuras fijas que cubrieran las necesidades de rodajes sucesivos. Siguiendo esta premisa, en el mismo año 1962 Cubero y Galicia diseñaban el primer poblado estable de la península. Galicia le propuso a su cuñado, que no era otro que Eduardo Manzanos, comprar una explanada en Hoyo de Manzanares, junto a la sierra de Guadarrama, con el fin de edificar una réplica de los típicos pueblos del *Far West*. El propio director artístico se lo contaba así a Jorge Gorostiza: *"Hicimos una maquetita, y con una cámara, una Rolley Flex que se podía acercar mucho, hice unas fotos en blanco y negro de las casas. La presentamos en la productora y dijimos:* 'Hemos pensado que lo que hay que hacer es esta calle. Esto es diez veces más de lo que vas a hacer, pero cuando hagas siete películas lo tienes amortizado; lo otro es un decorado para tirar, porque no te va a servir para nada'" (2).

Manzanos no compró los terrenos, pero los alquiló al ayuntamiento y levantó el poblado tal y como había sido concebido por Cubero y Galicia, quienes, gracias a ello, consiguieron la exclusividad de la dirección artística en todas las películas que luego fueron ambientadas en él. Siguiendo una política de rodajes compartidos, el entramado acogió en muy poco tiempo la filmación de **El sheriff**

terrible/Due contro tutti (Antonio Momplet/Alberto de Martino, 1962), **Cabalgando hacia la muerte/L'ombra di Zorro** (1962) y **Tres hombres buenos/I tre implacabili** (1963), ambas coguionizadas por Mallorquí y realizadas por Romero Marchent, **Brandy/Cavalca e uccidi** (José Luis Borau, 1963), **El vengador de California/Il segno di Coyote** -secuela de **El Coyote**, firmada por Mario Caiano en 1963-, **Héroes del Oeste/Gli eroi del West** (Stefano Vanzina "Steno", 1963), **Cuatro balazos/Il vendicatore di Kansas City** (Agustín Navarro, 1963) y **La tumba del pistolero** (Amando de Ossorio, 1963).

Pero, como suele ocurrir, la plena ocupación no implicaba condiciones de trabajo precisamente loables. Borau recuerda la experiencia de **Brandy**, su primer largometraje como director, con notable disgusto: *"Como sólo había unos visillos para rodar la escena final del tiroteo, teníamos que cambiarlos de ventana cada vez que filmábamos una toma diferente. Las cartucheras eran de plástico, los fusiles de madera y las pistolas no había quien se las creyera. Un día me trajeron unos caballos que parecían burros sifilíticos, se les caía la piel a tiras y apenas podían andar, los jinetes estaban mal* atrezzados *y tenían que aparecer por la calle central del pueblo inmediatamente después de que se hablara de ellos como* 'los mejores de todo Arizona'" (3).

En todo caso, Hoyo de Manzanares y otras poblaciones madrileñas continuaron albergando filmaciones de este tipo a lo largo de varios años. Incluso durante el primer apogeo de Almería como capital del *western* europeo solían combinarse las localizaciones andaluzas con las que se hallaban en los aledaños de la capital. Como los escenarios de La Pedriza de Manzanares, zona caracterizada por las esbeltas formas rocosas de sus montañas. Éstas serían las mismas localizaciones empleadas por Carlo Simi y Sigfried Burmann durante el rodaje de **Por un puñado de dólares/Per un pugno di dollari** (Sergio Leone, 1964) que, sin embargo, se extendería a las poblaciones almerienses de El Sotillo, Los Albaricoques (Níjar) y Tabernas. Asimismo, para **Antes llega la muerte/I sette del Texas** (Joaquín Romero Marchent, 1964), que se había empezado a rodar en Tabernas, Rioja y las dunas del Cabo de Gata, los experimentados Cubero y Galicia mandaron levantar el imponente Fuerte Laredo en unos terrenos de Colmenar Viejo. Se trataba de una fortificación de madera edificada en sus cuatro costados, con un frontal de setenta metros y un coste total de tres millones de pesetas de la época.

Pero, por mucho que se fortificaran los pueblos del Guadarrama, en 1964 Almería empezaba a tomar la delantera en materia de rodajes de películas de Oeste. Desde 1961 hasta entonces se habían rodado nueve filmes de *cowboys* en la provincia, incluyéndose una parte de la ya mencionada coproducción hispano-italo-germana **Por un puñado de dólares**, cuyo éxito propiciaría la eclosión definitiva de un género que algunos denominan metonímicamente "*western* italiano". Estas películas se beneficiaron del trabajo de los pioneros españoles como Romero Marchent, que, según sus palabras, partieron literalmente de la

Cortijo del Fraile. Albaricoques (Almería)

Foto: Antonio Jesús García

Poblado El Fraile. Desierto de Tabernas (Almería)

Foto: Antonio Jesús García

nada: *"Hubo que hacerlo todo, partir de cero. Los caballos salían corriendo a derecha o izquierda del encuadre cuando oían '¡acción!', los 'especialistas' se daban de morros con el suelo seis o siete veces antes de caer sobre el jinete, nadie sabía desenfundar. Tuvimos que hacerlo todo, hasta la última cartuchera. Cuando llegaron los italianos para hacer los* westerns*, empezando por Sergio Leone, se encontraron con toda la base profesional e industrial que establecí yo"* (4).

Más allá de este *boom* inicial, lo cierto es que el verdadero impulso le llegaría a Almería con la segunda entrega de la "trilogía del dólar", **La muerte tenía un precio/ Per qualche dollaro in più** (Sergio Leone, 1965). Anteriormente, en 1964, se había convertido en fuerte un cortijo de la carretera de Gádor, con el fin de ambientar **El dedo en el gatillo/Finger on the Trigger** (Sidney Pink, 1965). Esa misma localización la reaprovecharía Damiano Damiani dos años después en **Yo soy la revolución** (*¿Quién sabe?*, 1967). Pero sería el segundo *western* de Leone, cuyo presupuesto ya rondaba los 70 millones de pesetas, el que asentaría las primeras infraestructuras estables de la provincia.

Para la ocasión, Carlo Simi diseñó el poblado de El Fraile o El Paso, que fue construido por Miguel Montoro sobre los terrenos del cortijo Genaro de Tabernas, enclave que había servido de marco a las luctuosas reyertas que inspiraron las *Bodas de sangre* lorquianas. Inicialmente decorado por Rafael Ferri, el poblado sería utilizado repetidamente por la productora Arturo González S. A. Ese mismo año aprovecharon sus instalaciones los equipos de **Los cuatro implacables/I quattro inesorabili** (Primo Zeglio, 1965) y **La muerte cumple condena/Cento milla dollari per Lassiter** (Joaquín Romero Marchent, 1965), abriendo un periodo de trabajo que no se interrumpiría hasta que, en 1980, los equipamientos fueron remodelados y convertidos en un "mini Hollywood" que sigue abriendo sus puertas a la industria y al turismo.

El siguiente largometraje de Leone, **El bueno, el feo y el malo** (*Il buono, il brutto, il cattivo*, 1966) -rodada también en el poblado madrileño de Lega y Michelena, en Covarrubias y otros parajes burgaleses que dieron fondo a los potentes enfrentamientos bélicos de la película-, conllevó la edificación del poblado de Juan García bajo unas condiciones más que difíciles. Al parecer, el productor italiano Alberto Grimaldi y el propio Leone apalabraron con Juan García el pago compartido de dichas instalaciones. Pero, ya con las obras en marcha, los italianos se echaron atrás, considerando que no podían hacerle la competencia a su coproductor español, Arturo González, hermano de Cesáreo, propietario de El Fraile. De modo que García hubo de afrontar la empresa con la ayuda de sus proveedores. Le costó arrancar el complejo, pero pronto supo diversificar su oferta presentando dos ambientes típicos ya conocidos: el texano y el mexicano. **De hombre a hombre** (*Da uomo a uomo*; Giulio Petroni, 1967) fue una de las primeras producciones rodadas en unas instalaciones que irían experimentado sucesivas ampliaciones. Hoy se las conoce como "Texas Hollywood", y continúan explotán-

dose como plató de rodaje y reclamo turístico.

Precisamente a raíz del rodaje de **De hombre a hombre** se transformó en misión franciscana un paraje de Las Salinillas, que sería luego aprovechado por Franco Giraldi y Antonio Margheriti en los rodaje respectivos de **Sugar Colt** (1966) y **Dinamita Joe/Joe l'implacabile**. (1967). Un año después, para la filmación del cuarto *western* de Leone, **Hasta que llegó su hora** (*C'era una volta il West*, 1968), se edifican un rancho y una terminal ferroviaria en el Gérgal. Todas estas nuevas adquisiciones implementan el tejido casi industrial que soportaría el negocio cinematográfico almeriense en sus años de esplendor, entre 1965 y 1973. El salto cuantitativo en la acogida de rodajes de películas del Oeste resulta evidente: en 1965 se filman nueve de ellas, mientras que entre 1966 y 1968 la media asciende a unas veinte anuales. Los roles se profesionalizan, y en 1966 el Sindicato Provincial del Espectáculo define unas categorías profesionales que distinguen entre figurantes, caballistas -en su mayoría gitanos y militares- y especialistas -trabajo en el que se iniciaron actores como el recio Álvaro de Luna-.

Si muchos de los rodajes norteamericanos buscaron Almería, entre otras razones para sortear las temibles presiones de los sindicatos de su país, en la provincia tampoco faltaron altercados al respecto. Explica José Enrique Martínez Moya que, durante el rodaje de **La colina de las botas** (*La collina degli stivali*; Giuseppe Colizzi, 1969), ocho hombres y cuatro mujeres de nacionalidad italiana pretendían acceder a trabajos de figuración, resultándoles imposible, ya que la Agrupación de Figurantes denegó su tramitación por considerarlos meros turistas (5). La que había sido hasta entonces una de las provincias más desposeídas del país se convertía en un reclamo para desempleados del resto de la península y el continente. Los almerienses intentan sacarle el mayor partido al negocio peliculero: se alquilan campos y yermos, se inauguran hoteles, restaurantes, negocios, vías de comunicación y nuevas zonas residenciales, y en 1968 abre sus puertas el aeropuerto que tanto había echado en falta Romero Marchent y, tras él, otros tantos cineastas de todo el mundo.

Nace el mito dorado del "Hollywood español" que, junto a las *stars* ultramarinas de mayor abolengo, alberga a estrellas de nuevo cuño rebruñido como Tomás Milian (Tomás Quintín Rodríguez), Robert Hundar (Claudio Undari), Aldo Sambrell (Alfredo Sánchez), Martin Moore (Fabio Testi), Montgomery Wood (Giuliano Gemma), Terence Hill (Mario Girotti) o Bud Spencer (Carlo Pedersoli). Un mito que las autoridades franquistas oficializan en 1969 al definir por decreto a Almería como "zona de preferente localización para la industria del cine". Pero, un lustro antes de

Rancho Leone. Hazas Blancas (Almería)

Foto: Antonio Jesús García

que esto ocurriera, en Barcelona, cuna del *western* patrio, se había puesto en marcha una nueva iniciativa que, a pesar de no disponer de la variedad y riqueza paisajística de la provincia andaluza, supo ganarse un espacio dentro de la creciente producción del género en el Viejo Continente.

En abril de 1964 la empresa barcelonesa P. C. Balcázar había empezado a mover los hilos que conducirían a la construcción de su propio poblado del Oeste en Esplugues de Llobregat, muy cerca de la capital catalana. El complejo, conocido como Esplugas City, inició sus actividades en septiembre de ese mismo año con el rodaje de **Pistoleros de Arizona**, de Alfonso Balcázar, ampliando su oferta a lo largo de la década. En 1969, fecha en que Almería pasa a ser el centro institucional de rodajes cinematográficos a nivel nacional, en Esplugas City se han rodado ya 24 filmes de vaqueros, casi siempre en régimen de coproducción con Italia.

Los Balcázar, de orígenes palentinos y donostiarras, habían amasado su fortuna gracias, fundamentalmente, al negocio peletero (granja de nutrias incluida) y alimentario, introduciéndose en el mercado fílmico a partir de 1951. Su perspectiva industrial, las excelentes relaciones preexistentes con la industria del cine italiano y las nuevas disposiciones para el sector promulgadas por García Escudero, impulsoras, como dijimos, de la coproducción, indujeron a esta familia de empresarios a la edificación de unas instalaciones que significarían una de las principales vías de acceso del *western* continental a nuestro país. Los rodajes sucesivos en sus estudios y en el poblado retroalimentaban, además, la cadena de hoteles de su propiedad, de modo que actores y técnicos se alojaban en ellos, rentabilizando así aún más el negocio familiar.

El poblado, diseñado por Juan Alberto Soler, se extendía sobre una superficie de 9.427 metros cuadrados, incorporando tres calles con sus cuarenta edificaciones que, según indica Esteve Riambau en su magnífico artículo "Esplugas City: al Oeste de Barcelona", se repartían en tres sectores: *"El Oeste primitivo y minero, con casas de madera, el Oeste moderno, dotado de edificios de piedra y, por último, un ambiente típicamente mexicano. Algunas de estas edificaciones, como la iglesia, el* saloon *y el banco, tenían interiores construidos, y había otros con el fondo abierto hacia el exterior, como las caballerizas. También había una chimenea que se des-*

Foto: Elíos Palmero

Rambla El Cautivo

plazaba sobre ruedas para tapar posibles antenas de televisión que entorpeciesen determinados encuadres" (6).

Además de cobijar los rodajes de la casa, Esplugas City funcionó también como plató de alquiler apto para producciones ajenas. Allí se desplazaron, por ejemplo, las cámaras de I. F. I. España, la histórica factoría de Ignacio F. Iquino, cuyo olfato comercial le empujó a subirse, una vez más, al carro de la moda y fabricar sus propias películas de pistoleros. Aunque, a decir verdad, sus filmes de presupuesto más apretado -y en Iquino eso significaba mucho aprieto- se rodaban en exteriores más económicos, como Fraga o el Garraf, donde aprovechó unos terrenos propios para edificar modestos poblados que sirvieron de fondo, por ejemplo, a **Abre tu fosa, amigo, llega Sabata/Sei già cadavere amigo... ti cerca Garringo** (Juan Bosch, 1970). La audacia de Iquino le llevó a localizar sus aventuras vaqueriles en poblaciones tan anodinas como Sabadell, donde filmó **La diligencia de los condenados/Prima ti perdono... poi t'ammazzo** (Juan Bosch, 1970), aprovechando una casa llamada Can Robert, que recordaba el estilo de un rancho mexicano.

Iquino hacía lo imposible por evitar tener que identificar en los títulos de crédito los lugares originales donde habían sido rodadas sus películas. Envió diversas misivas a la Administración con el fin de esquivar las medidas gubernamentales destinadas a promocionar los paisajes nacionales fuera de nuestras fronteras. Según Riambau, en julio de 1965, con motivo del próximo estreno de **Cinco pistoleros de Texas/Cinque dollari per Ringo** (Ignacio F. Iquino, 1966), el cineasta de Valls envió una carta a la Dirección General de Cinematografía solicitando *"omitir en la portada de la citada película los nombres y lugares donde fueron rodados los exteriores, de acuerdo con lo que se establece en el artículo 1º de la Orden del 2 de junio de 1965, a fin de obtener en lo posible, una mayor comercialidad en la distribución de la misma"*. Según Iquino, silenciar las localizaciones originales permitiría que el espectador nacional y extranjero viera el film *"con cierto realismo"* (7). Más allá de la cortesía burocrática del inefable don Ignacio, existían otros métodos para escamotear el lugar de filmación de las cintas. Los Balcázar, por ejemplo, solían reciclar el material sobrante en la fase de montaje, como en el caso de la descarada **Clint, el solitario/Clint il solitario** (Alfonso Balcázar, 1967), cuyos créditos se tomaron en el desierto del Cabo de Gata y las ramblas Viciana y Cautivo de Tabernas, mientras que el resto de metraje se ubicaba en Lleida.

Mientras en el norte se trabaja a destajo, el 30 de julio de 1969, el Boletín Oficial del Estado publica el Decreto del Ministerio de Industria 1629/69, que, como ya hemos adelantado, declara Almería "zona de preferente localización industrial para la industria del cine". Haciéndose eco del interés mostrado por los productores cinematográficos hacia la provincia, el gobierno intenta promover en ella *"actividades orientadas a la producción cinematográfica, con el fin de aprovechar sus condiciones naturales, elevar la renta provincial y facilitar la promoción social de sus habitantes"*. Las medidas se destinan a fomentar el asentamiento permanente de instalaciones para el rodaje en exteriores, estudios de rodaje en interiores y laboratorios cinematográficos.

Tales objetivos no fueron alcanzados nunca en su totalidad, pero focalizaron el interés de la industria por un territorio que otorgaba pingües beneficios fiscales en relación con el resto de instalaciones existentes a lo largo y ancho de la península. El negocio se mantiene pujante en Almería hasta 1973, pero se va debilitando más y más en los demás enclaves, y en 1971, sin ir más lejos, se inicia el desmantelamiento del poblado de Esplugas City, que cerraría sus puertas con el rodaje de **Judas... ¡toma tus monedas!/Attento Gringo... è tornato Sabata** (Pedro L. Ramírez, 1972), para ser definitivamente vendido en 1974.

Jamás se sustentaron unos estudios fijos en Almería, pero el decreto de 1969 consiguió, cuanto menos, multiplicar las infraestructuras de rodaje de la zona, incrementándose, por tanto, el número de filmaciones. Ese año se construye el mayor número de instalaciones fijas de la región: se edifica una monumental fortaleza para la película **El Cóndor** (*El Condor*; John Guillermin, 1970), el cual sería después aprovechado en **Una razón para vivir, una razón para morir/Una ragione per vivire e una per morire** (Tonino Valerii, 1972), y Dino de Laurentiis financia el Fuerte Presidio, cerca de El Fraile, para el rodaje de **Cabalgando al infierno** (*A Man Called Sledge*; Vic Morrow, 1970), y posteriores reciclajes en filmes como **Ana Coulder** (*Hannie Coulder*; Burt Kennedy, 1971). Cerca de las ramblas de Tabernas, en La Sartenilla, se edifica una suerte de misión española fortificada que sirve de decorado a **¡Que viene Valdez!** (*Valdez Is Coming*; Edwin Sherin, 1971). En la rambla de El Cautivo, entre Tabernas y Rioja, se levanta el Fuerte Gobi para la producción italoyugoslava **La quebrada del diablo** (*La spina dorsale del diavolo*; Burt Kennedy, 1971).

Con posterioridad a estas fechas sólo cabe destacar la creación, en 1972, del poblado Nueva Frontera, para rodar **Charley One-Eye** (Don Chaffey, 1972) y las posteriores **Caballos salvajes/Valdez, il mezzosangue** (Duilio Coletti y

John Sturges, 1973) y **Directos al infierno** (*Straight to Hell*; Alex Cox, 1987). Para **Caballos salvajes**, ese mismo año se construye también un rancho en los llanos de Senés, a las afueras de Tabernas.

Con el paulatino declive del género, a mediados de los setenta, languidece la vida fílmica almeriense, decreciendo la frecuencia y el empuje de los rodajes a nivel nacional. Van quedando atrás las polvaredas levantadas en La Calahorra (Granada), donde se había construido en 1968 el Poblado Leone; se desvanecen las humaredas que habían llenado de vigor la estación ferroviaria de Guadix, cuya legendaria locomotora fue restaurada hace apenas unos años. *Sheriffs* y bandidos se olvidan de los áridos paisajes de Los Monegros aragoneses y de las cotas nevadas de los Picos de Europa donde se filmó la no por imperfecta desdeñable **Condenados a vivir** (Joaquín Romero Marchent, 1971). Incluso, más allá de Europa y los límites peninsulares, sobre el cálido suelo de las islas Canarias se habían rodado algunas coproducciones alemanas, como **El sheriff implacable** (*Der letzte Ritt nach Santa Cruz*; Rolf Olsen, 1963), y se había levantado un poblado que había dado vida a la producción **Por la senda más dura** (*Take a Hard Ride*; Antonio Margheriti, 1975).

Sólo unos años atrás, en 1968, Henry Fonda y Claudia Cardinale llenaban de *glamour* los hoteles almerienses, mientras se disponían a rodar **Hasta que llegó su hora**. Sergio Leone había sacado el mejor partido de Almería, Covarrubias y Hoyo de Manzanares, conocía sobradamente la espectacularidad de los paisajes andaluces, pero sabía muy bien que para alcanzar la legitimidad y verosimilitud de un género definido como el "genuinamente norteamericano" no podía privarse de rodar sus vistas más espectaculares en el Monument Valley, santuario mítico de los grandes maestros del *western* hollywoodiense, aunque sólo fuera para mostrar el viaje en carreta de una todopoderosa puta. El realizador romano tenía plena conciencia de que los planos tomados por su cámara en aquel paisaje desolado y telúrico iban a convertirse en la prueba irrefutable de que había estado allí, en el salvaje y genuino Oeste... Sin embargo, Almería no sería olvidada ni siquiera por los *cowboys* de tres décadas más tarde; a la espera de la llegada de Álex de la Iglesia y sus **800 balas** se pasearon por sus rincones envenenados de sol los dos mayores pecadores del fin de milenio: Rocco Siffredi -**Rocco e i magnifici 7** (Joe D'Amato, 1998)- y Chiquito de la Calzada -**Aquí llega Condemor (El pecador de la pradera)** (Alvaro Sáenz de Heredia, 1996)-. Polvo al polvo; al fin y al cabo, nada es lo que parece.

NOTAS

1. Aguilar, Carlos: *Joaquín Romero Marchent. La firmeza del profesional.* Diputación de Almería. Almería, 1999. Página 42.

2. Gorostiza, Jorge: *Directores artísticos del cine español.* Cátedra/Filmoteca Española, serie Mayor. Madrid, 1997. Página 151.

3. Heredero, Carlos F.: *José Luis Borau. Teoría y práctica de un cineasta.* Filmoteca Española. Madrid, 1990.

4. Aguilar, Carlos: Op. cit. Página 41.

5. Martínez Moya, José Enrique: *Almería, un mundo de película.* Instituto de Estudios Almerienses. Almería, 1999. Página 116.

6. En Garcia de Dueñas, Jesús y Gorostiza, Jorge (coord.): *Los estudios cinematográficos españoles.* Cuadernos de la Academia, nº 10. Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. Madrid, 2001. Página 321.

7. Riambau, Esteve; *La producció cinematogràfica à Catalunya. 1962-1969.* Tesis doctoral. UAB. Barcelona, 1995. Página 223.

Decorado *western* de Colmenar Viejo

El bueno, el feo y el malo

Sergio Leone

El espectáculo sin límites

Sergio Leoneren Mendebaldeko zineman bat egiten dute tradizioak eta berrikuntzak, tinko eta sotiltasunez elkar hartuta. Ondare kultural sendoa zuen zinemagilea zen, teknika ikuspegi praktikotik ondo menderatzen zuena. Leonek ez zuen erronkarik edo iraultzarik planteatu, generoarekin bere bururarekin bezain zintzo jokatzea baizik, bere obra aipagarrietako batzuk, esaterako ***Per un pugno di dollari*** *edo* ***Il buono, il brutto, il cattivo****.horren erakusgarri izanik.*

Ramón Freixas & Joan Bassa

La historia es caprichosa. Sin causas aparentes para quienes la viven en presente, en un lugar determinado, sin poder columbrar con nitidez la razón, una serie de ideas, talentos y también intereses económicos se entrecruzan, y de tal colisión afloran creaciones inesperadas, acaso a posteriori consideradas fruto "lógico" de la situación. Italia, al despedir los años 50, disponía de una poderosa industria cinematográfica, regularmente lubricada con capitales trashumantes y norteamericanos, animada por una nada desdeñable herencia técnica y humana.

1. la inmensa personalidad de Sergio Leone (Roma, 1929-1989) explota en el seno del decenio de los 60, un periodo soleado del cine de género en el país (y también en España, Alemania...), un reinado

compartido con Sergio Sollima, Sergio Corbucci, Mario Bava, Riccardo Freda o Antonio Margheriti como nombres más señeros, asentados en la bonanza económica que empapa la sociedad transalpina. Ciertamente cristalina deviene su reevaluación de los arquetipos y/o mitos norteamericanos, entre ganduleados y agotados en su rutinaria, (de)generativa praxis, ajenos aún a la inminente corriente (desmitificadora) del *western* crepuscular, un epifenómeno al cual Leone se mostró reticente. Su mirada dimana una neta fascinación, una nunca negada pleitesía por sus luces y sombras, más por la aurora que por su ocaso, tanto en la recurrida tipología como por el transitado temario. No es ocioso colegir que su eclosión coincide cronológicamente con la irrupción de los nuevos cines europeos, movimientos de cambio y ruptura. Su obra, como la de Mario Bava -y epigonalmente Dario Argento-, inmersa en una brujuleante dinámica de circulación paneuropea de géneros, constituye un provechoso terreno de intercambio, de fértil diálogo entre el cine popular y una cierta concepción de la modernidad cinematográfica. ¿Política de vasos comunicantes? ¿*Terrain vague* de aluvión o cuenca de imprecisas fronteras? ¿Puente sobre aguas turbulentas? Admitamos que Leone, como algunos de los más emblemáticos portavoces de la *Nouvelle Vague*, sin que ello sugiera blasfemia alguna, hace de sus propuestas campo abonado a la experimentación permanente. Su concepto de tiempo narrativo, el juego exasperado con los parámetros espacio-temporales, el retorcimiento de las convenciones, no se halla tan alejado de las alquimias ungidas tanto por el gurú de la *rive gauche* Alain Resnais -ora en **El año pasado en Marienbad** (*L'année dernière à Marienbad*, 1961), ora en **Te amo, te amo** (*Je t'aime, je t'aime*, 1968)- cuanto por determinados recursos figurativos *by* Jean-Luc Godard, como los inquisitivos primeros planos, generalmente a beneficio de Anna Karina, todo un parangón con Leone, por poco que, en culposa reducción, los del primero sean más anarrativos. Eso sí, su acusado tirón por la hipérbole, la dimensión antinaturalista del relato guardan las distancias con los postulados del movimiento francés. Ingmar Bergman o Philippe Garrel entrarían también en la lista de cuantos, como Leone, se preocupan no tanto de lo decible o de lo mostrable sino de cómo decirlo y cómo mostrarlo.

En Sergio Leone confluyen numerosas tradiciones y también innovaciones, que será capaz de ensamblar con firmeza y sutileza, opuesto al especulativo ejercicio del rudo sincretismo (1). Pese a sus fotocopiadores, permanece, para bien y para mal, a resguardo de plagios. No es casualidad en este *figlio d'arte*: su padre, Vincenzo Leone (Roberto Roberti en el pasaporte) (2) dirigió películas y fue un reputado director artístico (3); su madre, Edwige Valcarenghi (en la vida, Bice Walerian) era actriz (4). No está de más recordar el inevitable encuentro del joven Leone con todas las novedades procedentes de Hollywood, fácilmente accesibles, dada su vinculación con el sector, y no debió perderse, casi como paisaje de su educación, la filmografía de los años 40 y 50, abundante en (buenos) *westerns* de John Ford, Henry Hathaway, Anthony Mann, Raoul Walsh, Howard Hawks..., pero también en aventuras más o menos históricas, comedias, cine negro... Un cineasta dotado de un sólido bagaje cultural, de un práctico dominio de la técnica que vela "oficialmente" sus armas como director en **El coloso de Rodas/Il colosso di Rodi** (1960), *peplum* donde todavía se doblega ante las convenciones narrativas y la tradición genérica (5). Tal vez por influencia paterna (para un realizador fogueado en el cine silente todo se puede expresar sin palabras), por educación clásica, incluso por convicción de la efectividad -incluso trascendente- de la vista sobre el oído, es comprensible su interés y vinculación por una cierta tendencia del cine japonés, aquella que hace del ritmo pausado, de la quietud de la cámara, de la belleza doliente, de la importancia del verbo -y su reverso: el silencio escuchado- su razón de ser. Una dilatación del *tempo* narrativo y del espacio cinematográfico orientada a una ritualización de la vida tan propia a Akira Kurosawa que alcanza tanto a los *spaghetti-westerns* de Leone como a los *thrillers* existenciales de Jean-Pierre Melville. Personalizada capacidad de absorción hasta el punto de imponer una moda y definir un estilo, elocuente característica de un autor. En síntesis certera de Carlos Aguilar: *"La interacción, la potenciación mutua, entre elementos diversos entraña la sustancia del cine de Sergio Leone. Consiste en una simbiosis de referentes culturales, artísticos y formales, tan singular e imaginativa que sólo puede tacharse de brillante (y en manos cinematográficas menos diestras habría desembocado en el más grotesco de los desastres). Por un lado, el* western *americano proporciona el marco histórico-geográfico, la imaginería e iconografía, las propiedades del género. Del mismo modo, el cine japonés aporta su ceremonioso* tempo *(¿cuál es exactamente la duración de las situaciones en el cine de Leone? ¿Existe un tiempo real o mental?), así como su valoración del silencio y de los sonidos, sean naturales o provocados por el hombre"* (6). Ese conjunto de referencias debió ser el *background* del director cuando ordenó el primer golpe de claqueta en **Por un puñado de dólares/Per un pugno di dollari** (1964), su aterrizaje en el *western* (7) y su catapulta hacia la historia.

Probablemente Leone no se planteó ni un reto ni una revolución,

sino simplemente ser fiel tanto al género como a sí mismo. El *western* llevaba años proponiendo un espacio simbólico, colonizador del subconsciente europeo (cortesía terminológica de Wim Wenders). Los paisajes, los personajes, la planificación, la luz incluso, habían sido encriptados por el cine norteamericano en una producción que empezaba a boquear de estrés, a precisar nueva savia. Con un respeto -no reverencia- casi purista del cañamazo genérico, modificó la encuadratura, domó la iluminación (¡esas sombras!), transformó las historias y quebró el principio de verosimilitud. Atrás quedan, sumergidas en el tiempo, aunque no del todo al albur de algunos detractores, acusaciones tan peregrinas como atribuirle el ensuciamiento, la profanación de la inmaculada tipología del *western yankee*, arrastrándola hasta los límites de un intolerable prosaísmo... Su Oeste es brutal, en buena medida por carecer de un contrapunto "pacífico", huérfano de maestros, tenderos o clérigos desarmados, rebatiendo el absurdo de la violencia. Por no haber, tampoco hay mujeres. En su obra, quien no dispara es un don nadie. Uno de los pocos pacifistas de su cine es el padre Ramírez (Luigi Pistilli) de **El bueno, el feo y el malo** (*Il buono, il brutto, il cattivo*, 1966), cuya actitud se resuelve en bofetón y puñetazo (dado y recibido, respectivamente). Además, esta violencia se sirve sazonada de un pútrido ensañamiento, tan gratuito como (por ello) obsceno, tan sólo útil a la hora de suministrar desquites a la altura de la ofensa recibida.

La revisión de sus películas no deja de sorprender, pues Leone se complace en el antes o el después, mas los estrictos arrebatos suelen compulsarse cual estallidos, perentoriamente breves e intensos (y sin cámara lenta para alargar artificialmente el instante). Lo novedoso -también una de sus cualidades diferenciales- radica en la

diamantina crueldad respirada, siendo su uso -y abuso- la marca definitoria de sus villanos. Los ejemplos cardinales, en este sentido, recaen en el Frank (Henry Fonda) de **Hasta que llegó su hora** (*C'era una volta il West*, 1968) y en el Gian Maria Volonté de sus dos primeros *westerns*. El primero, asesino hasta de niños, capaz de tramar la diabólica tortura que embocará la venganza de Armónica (Charles Bronson): un arco de piedra, en él un ahorcado aún vivo pues se sostiene en los hombros de un adolescente obligado a tocar la armónica (*"toca un poco, alegra a tu hermano"*), para finalmente disparar sobre él. El segundo, compendio de maldades, refina unas combinaciones más toscas, sumando a la pasión de matar su condición de traidor, sádico, sacrílego, psicópata y... drogadicto a base de porros marihuaneros -en **La muerte tenía un precio/Per qualche dollaro in più** (1965). Sin menoscabar la modulación sadiana ejercida ora por los Fonda, Volonté, ora por los desaprensivos esbirros de sus bandas (8), si nos detenemos en las palizas sufridas por el hombre sin nombre, Clint Eastwood, en la "trilogía del dólar", incluyendo como tal la travesía del desierto de **El bueno, el feo y el malo**, más que un halo de estoicismo se destila un cierto fulgor masoquista en el dolor del agredido.

Sus personajes están desengañados, e incluso cuando engalanan un ideal son máquinas de apiolar

tan efectivas como carentes de remordimientos. A los villanos se oponen unos héroes desportillados, sombríos, nunca paladines de nada (ni nadie), pues, como mucho, el concepto abstracto de justicia lo dirimen en la declinación de la *vendetta*. Por expresarlo coloquialmente, el rufián acostumbra a ser eliminado no por sus múltiples crímenes, todos impunes, sino por haberle pisado el callo -con saña, nadie lo niega- al protagonista. De ahí surge una de sus óptimas contribuciones: la dificultad de establecer verificables diferencias morales entre los unos y los otros, una frontera casi indistinta, una línea (divisoria) de sombra, a salvo de elementos aleatorios, ni definitivos ni esenciales, en suma, una gratificante *"diferencia indiferente"* (9), en palabras de Yann Lardeau, destinadas a esclarecer otros lindes, las relaciones entre cuerpos y sexos. Únicamente los personajes encarnados por Clint Eastwood intentan escapar (no siempre lo consiguen) de tal cárcel semántica, no tanto por conjugar alguna variante de exhibición eficaz cuanto por evitar los desmanes manieristas de sus oponentes y hasta de sus colegas. ¿Falta de moral? Mucho se ha debatido acerca de dicha carencia, pero cabe precisar que, si bien la moral "común" está excluida, ello no implica un vacío ético ni un pozo sin fondo existencial. Más bien, los personajes "positivos" atesoran un código deontológico sin duda egocéntrico, algo natural cuando asumen la certeza de ser los más veloces en el duelo, alentando una noción sui géneris de la amistad viril y el recio compañerismo ajena a la trayectoria curricular de los susodichos, con muescas de comportamiento como desenfundar siempre los últimos: su acción siempre será una respuesta, un acto de (auto)defensa. Sus disparos serán milagrosamente letales, y las agonías, breves. Tipos de una pieza, duros como el pedernal, en ocasiones mentirosos, incluso indeseables, mas decididos a amarrar su supervivencia y a dar el golpe, legal (es decir, cobrando recompensas) o no, poco importa, para escapar a otro lugar, alcanzar otra vida y cultivar otra soledad. Su modelo -lejano- de inspiración podrían ser los pícaros del Siglo de Oro, ciudadanos de su propia república que, imposibilitados de vivir, tampoco permitirán hacerlo a los demás (10).

Para Sergio Leone, el Oeste es una tierra de hombres. Con ello no estamos afirmando la inexistencia de las hembras, ni siquiera que no se les conceda ninguna importancia. Pero es de cajón visionando sus películas la subordinación al varón del literalmente así considerado sexo débil. Para el director, *"una mujer no cumple ninguna función positiva en un* western, *porque bloquea la acción, ralentiza el ritmo, crea tiempos muertos. No tiene espesura ni profundidad"* (11), y obra en consecuencia... hasta cierto punto. Su cine no es tan misógino como aparenta, a pesar de administrar con cuentagotas las apariciones femeninas, y muchos conspicuos analistas confunden esa relegación de la mujer, su condena a cometidos eróticos, con la postura del cineasta que, al contrario, denuncia esa aniquilación como persona. Ítem más, su presunta condición de ornato es cuestionada, pues son las desencadenantes de la tragedia, de la lluvia de sangre y fuego en cuanto *"origen inconfesable y fuente material de todas las cosas"* (12) en la primera trilogía, mientras Jill (Claudia Cardinale) en **Hasta que llegó su hora** es la catalizadora de la acción (13). En el universo "leoniano", el fuerte oprime al débil hasta resultar aplastado por otro aún más salvaje que él. Y el eslabón más frágil de la cadena es precisamente la mujer, a la cual se ofrecen sólo dos alternativas: morir (suicidarse) para aguarle la fiesta al maldito (en **La muerte tenía un precio**) y desencadenar la correspondiente revancha, o soportar a regañadientes su opresión, caso de **Por un puñado de dólares** o **Hasta que llegó su hora**. En todos los supuestos no se le concede más utilidad que convertirse en el capricho -no asimilar a reposo- del guerrero, interesado sólo por su sexo. Significativo resulta, contemplado desde tal prisma, el comportamiento de Jill (alguien la ha considerado el cuarto hombre de la función) en

Hasta que llegó su hora, asumiendo una pasividad resignada y claudicante. Salvando las -¿enormes?- distancias, podría recordar a las heroínas de Mario Salieri, siempre yertas, eternos juguetes inmóviles que no entregan ni el más tímido abrazo. Unos seres cuya debilidad les impide acceder a una voluntad propia, mas no los únicos. La nómina de miserables y humillados se alimenta de una nutrida cantidad de varones relegados por su cobardía -o poca destreza con las armas- a esperar la llegada del peculiar justiciero de turno y cantar aquello de *inmobilis, tecum hostes develamus.*

2. Carente de un presupuesto holgado, en **Por un puñado de dólares** Leone logró no tanto un refrescante taquillaje cuanto propiciar un reguero de películas europeas ambientadas en el Lejano Oeste (14), rodadas mayoritariamente, en cuanto a exteriores se refiere, en las hoy mitificadas localizaciones de Hoyo de Manzanares (Madrid) y de la provincia de Almería (de Tabernas a Albaricoques) (15). De la parca confianza depositada en el devenir recaudador del film habla a las claras la siguiente situación: auspiciado por la Jolly Film de Arrigo Colombo y Giorgio Papi, estos accionistas italianos mayoritarios consideraron la propuesta como una segunda opción, recayendo la mayor inversión en **Las pistolas no discuten/Le pistole non discutono** (Mario Caiano, 1964), siendo la obra de Leone un film de recuperación hecho día a día con tanto talento como gran arte de apañárselas (16), cuyo objetivo era optimizar los recursos del *budget* principal. Como recuerda el actor Mimmo Palmara (presente en la pieza de Caiano y previsto para la de Leone en el papel luego interpretado (17) por Gian Maria Volonté), *"algunos días íbamos con el vehículo a recoger algunos objetos, en particular pistolas y fusiles, para luego transferirlos al set de* ***Por un puñado de dólares***" (18). Y no sólo eso. Gianni Garko, venidero Sartana, coprotagonista de **Saúl y David/Saul e David** (Marcello Baldi, 1964), pastoso cruce de melodrama y film bíblico, recuerda que los promotores recabaron no ya a su artificiero sino que, para rodar las escenas de explosiones, solicitaron a sus productores la gentil cesión de dos cámaras (19).

En **Por un puñado de dólares** se abocetan los rasgos de estilo ahondados en el futuro por el director, en ocasiones convertidos en *trademark*. Sabido es, el argumento parafrasea la trama de **Mercenario** (*Yojimbo*; Akira Kurosawa, 1961) de un modo tan palmario que, puesto el correspondiente pleito, la sentencia reconoció elementos de plagio. No menos conocido resulta el paralelismo con otra historia de relumbrón: *Cosecha roja*, de Dashiell Hammett (20). Pero nos referimos al ingrediente que -probablemente- menos debió turbar a Leone. Su vocación, ciertamente, es la de oponer dos clanes de terratenientes, los Rojo y los Baxter, con negocios poco legales, el tráfico de alcohol y la venta de armas, respectivamente, gracias a la intromisión de un personaje más ángel exterminador (sin permiso de Luis Buñuel) que justiciero al uso, en un pueblo de viudas cuyos habitantes *"o son muy ricos o muy muertos"*. Sin embargo, esta intriga, en absoluto original, en ningún modo sorpresiva, recibe un tratamiento novedoso. A diferencia de tantos directores que subordinan toda la película a la coherencia de un pertrechado

Por un puñado de dólares

guión, para Leone lo primordial reside en mostrar otros momentos, poco atento (o no demasiado) a los baches y a las incongruencias. Así, asombra la muerte del clan Baxter, todos a una, cazados cual conejos en el incendio de su rancho, como si no dispusieran de ventanas o de una puerta trasera para huir, en una población donde los excesos pirotécnicos hacen dudar de su mera existencia. No obstante, lo crucial es mover al protagonista, sin saber si realmente extorsiona a ambos grupos o pretende su aniquilación. Una -aparente- indefinición contrastada con la desinteresada ayuda de sus amigos, capaces de sufrir lo indecible sin delatarle pese a conocerle desde pocos días atrás -otro chirrido del guión-. A su infrecuente ritmo cinematográfico cabe añadir el impacto del primer plano, concentrado en los ojos de sus comediantes, y sólo con ellos -la boca y en ella, tal vez, un cigarro- consigue transmitir una nueva emoción, despreciando de pasada el reglamentado (por el *western* norteamericano) plano medio, que si permite encuadrar tanto las pistolas al cinto como el busto del actor, le aleja demasiado para el gusto de Leone. Su meta es imponer la sensación de peligro, de agitada tensión, al espectador, y (en falaz contradicción) relajarlo con la detonación de la violencia, una ofrenda de certeza (inapelable) entre la incertidumbre. Tamaña catarsis se resuelve no tanto en los duelos y tiroteos, solucionados con premura, en ocasiones (el primero, cuando Joe/Clint Eastwood proclama su destreza llevándose por delante a tres contrarios), casi tan veloz como los disparos, sino en los combates sin armas, como su fuga tras la sesión de tortura, una cascada de ideas ingeniosas y efectiva liquidación de contrarios.

Podemos sobar el tópico: el éxito pilló desprevenida a la empresa, pues el film generó los suficientes beneficios como para replantear la política cinematográfica de las productoras italianas (21). Leone repitió intento en **La muerte tenía un precio**, ahora con más valores de producción pero guardando fidelidad a sus principios (22). La tenue línea argumental teje la historia de una venganza promovida por dos caza-recompensas, el coronel Douglas Mortimer (Lee Van Cleef) y el Manco (Clint Eastwood) contra el vesánico Indio (Gian Maria Volonté), cabecilla de una patulea de forajidos. Por el camino, y hasta el último enfrentamiento, los cadáveres irán alicatando la pantalla, tanto los ejecutados por los malhechores como aquellos servidos por sus exterminadores. Hasta aquí, ciñéndonos al esqueleto de la narración, no hallamos nada de particular. Los malos copistas de Leone -una legión; una plaga- no han prosperado más, y en buena medida éste resulta el flanco más flaco de su cine. Una feblez superada al inyectar carácter a sus criaturas, arropándolas con una panoplia de detalles en ocasiones fugaces, sabiamente ubicados tanto para marcar su idiosincrasia como para establecer puentes de complicidad con el espectador, a menudo con la recurrencia a un socarrón humor. Los minutos iniciales, la presentación de Mortimer en el tren, tomado por un predicador, su expeditiva parada en la estación, entrada en el pueblo, exhibición de utillaje, apropiación de la recompensa eliminando al proscrito (tras dejarle la opción de disparar más de una bala y más de dos) introducen al espectador en el planeta Leone con tal intensidad que hasta resulta molesto buscar una historia. Es más satisfactorio dejarles hacer y, por el camino, descubrir que lo vital no es su sentido de la justicia, sino lograr caer simpáticos. Independientemente de su calidad humana, cuando un personaje de Sergio Leone suscita la complicidad irónica con su mesura normalmente desmesurada -desfachatada-, nos topamos con el equivalente del "bueno" en la obra de tantos otros, europeos o no.

La muerte tenía un precio

En un constante balanceo de desconfianzas entre los actantes, de medias verdades y medias certezas, traiciones aparentes y veraces, el relato progresa hacia la liquidación de los facinerosos, entre los cuales, en un papel hecho a su medida -por histriónico-,

destaca Klaus Kinski, y al final, con la famosa coletilla al contabilizar fiambres -y la recompensa ofrecida por cada uno, su valor de mercado-, se sustancia una de las frases más célebres del film: *"No me salía la cuenta..."* (23). En **La muerte tenía un precio**, Clint Eastwood reasume el personaje sin nombre, sin pasado, de la película anterior, adaptado a la situación pero sin perder el poncho y su canónico "arremangamiento" (24) antes de los duelos para dejar expedito el acceso a las pistolas en el cinto. Y esculpe su daguerrotipo caracteriológico: pétreo, taciturno, lacónico, solitario, barba de tres días y medio cigarro en la comisura de los labios. De valores ambiguos, desconfiado justiciero profesional, no necesariamente vocacional, joven con aspecto desengañado, anímicamente envejecido y sin embargo con algún rastro de candor casi infantil agazapado en su intensa mirada azul. La combinación entre sujetos indómitos con la turbiedad (o su sombra) en el cuerpo y en el alma, transitando por espacios tan desolados como ellos, revolviéndose en la pobreza, portaestandartes de la duda de Poncio Pilato en el evangelio de san Juan acerca de qué es la verdad, se enjuaga con sabios apuntes de ironía distanciadora y laminado sarcasmo. Puede afirmarse que Sergio Leone, en **La muerte tenía un precio** sentó cátedra, dejando absolutamente articulado su código autoral.

Cada vez con mayor colchón financiero (apostado en solitario por el ex letrado Alberto Grimaldi al frente de la PEA, Produzioni Europee Associate, apeados los coproductores españoles y alemanes), pues sus filmes impactaban cada vez más la taquilla, Leone afrontó su tercer *western*, **El bueno, el feo y el malo**, como postrera *puntata* de su "trilogía del dólar". En cuanto a los actores, volvió a censar a Clint Eastwood, repitió con Lee Van Cleef e incorporó a Eli Wallach. Una vez más, la historia, la apropiación de un tesoro escondido, no es sino el pretexto, nunca el texto, visitado por los actantes. Podría incluso susurrarse un parangón con la literatura de Henri Beyle/Stendhal, preocupado también en el despiece de sus criaturas, desdeñando la conspicua imposición de presentación, nudo y desenlace. Rizando el bigudí, las escenas del villorrio en plena refriega durante la Guerra de Secesión, con los cañonazos cayendo y los soldados corriendo desconcertados, remite a la magistral recreación de la batalla de Waterloo de *La cartuja de Parma*, donde el horror de la guerra se sustancia sin combates, sólo con muertos, heridos y el estruendo lejano de los estampidos (25). En el film, los tres antihéroes se entrecruzan, establecen alianzas, se persiguen y engañan, con el trasfondo de un país sumido en una contienda incivil. De un lado, Sentencia (Lee Van Cleef), un *killer* con un elevado concepto de la profesionalidad: nunca deja un encargo sin cumplir,

sabedor por gajes de su oficio de la existencia de un tesoro. Del otro, Rubio y Tuco, conchabados en el negocio de cobrar el precio por la cabeza de éste para atinar la puntería y liberarlo en el momento de su ahorcamiento. Sin embargo, cuando el segundo exige aumento de prima, su socio decide disolver la "empresa". Un picaresco trapicheo parecido al del astroso torero (José Luis Ozores) de **Calabuch** (Luis García Berlanga, 1956) haciendo bolos por las fiestas mayores de los pueblos para lidiar siempre el mismo astado. Accidentalmente, el Rubio conoce el emplazamiento exacto del botín, y hasta un cementerio de guerra llegarán los tres protagonistas para evacuar sus diferencias: Sentencia cae -muerto- directamente en la fosa, y el Rubio, respetando la vida de Tuco -y dejándole con su parte, pero sin caballo- logra su ansiada soledad. Lo importante, otra vez, son los frescos que ilustran la peripecia. ¿Ejemplos? La aguda reflexión sobre la guerra y sus absurdos, tomando como excusa el puente que ambos ejércitos precisan conquistar… intacto; una vez volado, irán a matarse a otro sitio. La tensión entre verdades y mentiras que, en sardónico guiño, llevará a excavar en una tumba equivocada, desenterrando un inquilino *nunc pulvis et cines*. ¿Mentira? Simplemente, no toda la verdad, pues los dólares reposan en el anónimo sepulcro colindante. El Rubio había revelado media verdad, o la verdad a medias, pero sin mentir. Las aventuras en el campo de prisioneros con la atrotinada orquesta amortiguando los quejidos de la sala de tortura. O, en fin, la confusión debida al polvo en los uniformes de la caballería nordista, tomada por su homónima contraria, el juego con las espuelas -todos los jinetes las lucen, y en un *western* escasean los peatones- delatoras con su roce de la preparación de una emboscada y hasta el trágico final del reclutado nuevo compañero del Rubio, cuando Tuco le impide liberarlo, e incluso el enfrentamiento de éste con su hermano monje. En las antípodas de Jean-Jacques Rousseau, las criaturas de Leone acaban siendo todos lobos, insinuándose, tal vez más allá de lo aventurado por el realizador, émulos del *Leviatán* de Hobbes, la fuerza bruta que impone como estado su voluntad. El personaje más positivo es el Rubio, y con eso queda dicho todo, por mucho que, en el tramo conclusivo, a raíz de guarecer con su capote a un moribundo soldado confederado, se calce su emblemático poncho y refuerce con el gesto su implicación en la historia como "bueno".

3. Leone habría deseado romper con el género y cultivar otra clase de películas. Empezó a trabajar en **Érase una vez en América** (*Once Upon a Time in America*, 1984) pero, como al protagonista de **El pistolero** (*The Gunfighter*; Henry King, 1950), su notoriedad cercenó su libertad, y acató seguir compitiendo en la cilindrada que labró su fortuna. Eso sí, con más medios a su alcance y la posibilidad de rodar, sobre todo exteriores, en el sacrosanto Monument Valley, tan óptimamente topografiado por John Ford. Si por una parte el Lejano Oeste ya no le motivaba tanto, por la otra, amén de tener el riñón cubierto, gozó de una (a priori encomiable) carta blanca (gracias al anticipo de la Paramount), garantía de un/otro elefantiásico metraje: 175 minutos. Y a él le apasionaba el *western*, en particular si podía hacer y deshacer a su antojo, aunque soportó cortes y remontajes no deseados… como casi siempre en su obra, significada por las dispares duracio-

nes. En **Hasta que llegó su hora** subvirtió una buena colección de normas y compulsó indiscutibles (y discutidos) logros. Un film que a pocos convenció plenamente pero donde todos encuentran elementos a reivindicar. El comienzo, con la llegada de los pistoleros a la estación de ferrocarril (26), gastando el aburrimiento de la espera entreteniéndose con una mosca, reposando mientras una gotera empapa con parsimonia sombrero y guardapolvos, en una exacerbación del tiempo fílmico capaz de agrietar los nervios del espectador: el no pasar nada estirado hasta... casi la nada preludia la breve explosión de violencia resolutiva del desigual desafío. Por romper, Leone pulverizó también uno de sus propios principios, el de no contar con protagonistas femeninas. La presencia de Claudia Cardinale ofrece una contundente novedad a su cine, aunque le tocara lidiar con un papel bien alejado de los fregados tópicos. El director, paulatinamente escorado hacia la izquierda, plantea, con la coartada de una (otra) venganza, no ya los aviesos manejos del capitalismo ferroviario sino la constatación de que con el progreso la brutalidad deviene inútil y estéril. Frank caerá doblemente abatido. Primero es abandonado y despojado de su *modus vivendi*, luego, al expirar, morderá el polvo (de hecho, la armónica). Los hombres como él están condenados a desaparecer y, consciente de ello, retrasa lo inevitable con el único *modus operandi* a su alcance. Un personaje que ha traicionado sus ideales juveniles conforme va envejeciendo, cuya postura vital es el reverso al diálogo cruzado entre Pat Garrett (James Coburn) y Billy the Kid (Kris Kristofferson) en **Pat Garrett y Billy the Kid** (*Pat Garrett and Billy the Kid*; Sam Peckinpah, 1973): *"Los tiempos están cambiando. Los tiempos tal vez, pero yo no"*. Un malvado a carta cabal, cúmulo de perfidias y sevicias. Para suprimirle, constriñe a sus adversarios a aplicar sus propios métodos. Y ello hermana casi siempre a los oponentes, fomentando la duda en el espectador, acostumbrado a los "buenos" de una pieza *made in Hollywood*.

En **Hasta que llegó su hora** las escalas de valores se trastocan: Cheyenne, fugado del presidio y bandido contumaz, se revela un trozo de pan (eso sí, duro); por algo es simpático. Armónica no es un prodigio de finura ni de caballerosidad. Tampoco lo pretende. Jill se maneja en un pragmático referente moral: ante la violación, prefiere dejar hacer y darse luego un buen baño. En ningún caso modelos de nada, que si logran algún destello es en contraposición a las vesanias de Frank. Los personajes se encuentran y se abandonan, proponiendo -y suscitando- un variopinto mosaico de escenas. Desde la magistral presentación de la nueva ciudad, construida gracias a la llegada del tren, con un *travelling* que sigue a Jill hasta el interior de la estación y entonces, grúa mediante, la cámara se eleva sobre el tejado para descubrírnosla ya en el otro lado, en la bulliciosa calle de la población, dominada a vista de pájaro (exaltante conjunción de lirismo cinematográfico e impetuosidad musical; Leone no se abstuvo de declarar que Morricone era su mejor guionista) (27), hasta el montaje de asociaciones (tan caro a S. M. Eisenstein) presentando una caza de palomas y, a renglón

Hasta que llegó su hora

seguido, el exterminio de la familia McBain al completo -adolescentes y niños incluidos-: un apunte de crueldad en absoluto inédito en su cine. O los comentarios -no muy sutiles, ciertamente- a propósito del poder del dinero y/o el dinero del poder, simbolizado por el capitalista Morton (Gabrielle Ferzetti), aquejado de tuberculosis ósea (¡sic!), cuyo sueño de ver el mar termina en arrastrada agonía en un charco (en contraposición a la digna muerte, a lo samurái, de Cheyenne). Sin desdeñar que Frank, tras superar una emboscada, motiva la cáustica respuesta de Armónica a un comentario de Jill: *"Le has salvado la vida. No he dejado que le maten, que no es lo mismo"*.

Cabe, no obstante, rastrear algunos déficits: un metraje tan desmesurado puede impedir capturar la atención "completa" del espectador; Claudia Cardinale aparece siempre demasiado bien (com)puesta; algún personaje (Cheyenne el primero) es excesivamente simple en sus impulsos y descripción de carácter, debido al interés del director en primar los momentos, descuidando, una vez más, sus conexiones, relegando a un segundo término la peripecia argumental. Pero en **Hasta que llegó su hora**, Sergio Leone también aprovecha la ocasión no tanto para rendir un homenaje a los clásicos como para extasiarse ante el paisaje original de muchas películas: el paseo en carro de Jill por Monument Valley transmite el gozo de un cineasta capaz de sacar partido a unos espléndidos horizontes que la provincia de Almería nunca le pudo regalar.

¡Agáchate, maldito!

4. Su última aportación al género, **¡Agáchate, maldito!** (*Giù la testa!*, 1971), es probablemente su pieza más vituperada y *todo modo* discutida. Supuso el debut de Rafran Cinematografica, su empresa productora, y además no le correspondía la dirección (originalmente pensada para Sam Peckinpah y luego para Peter Bogdanovich). Su adscripción al *western* estimula la contestación, pues se ambienta en los albores del siglo XX, en plena revolución mexicana, un periodo muy visitado por el *eurowestern*, dando a luz un híbrido con elementos del cine de aventuras. Un aspecto efectivamente anacrónico si pensamos en los EE.UU. de la época (el país de Jauja al cual todos sueñan emigrar), pero muy coherente en un México atrasado y atrapado en una cruel guerra civil, donde sería factible detectar tipos humanos ya desaparecidos (**Hasta que llegó su hora** les expide su certificado de defunción) en Norteamérica pero coleando en aquella algarabía caótica y sangrienta. Es simplemente magnífica -e hilarante- la aparición del irlandés Sean (James Coburn) a lomos de una precaria motocicleta, una descripción sin palabras de su talante progresista, naufragado en el subdesarrollo del país de acogida... para querer solucionarlo expeditivamente. **¡Agáchate, maldito!** es, ante todo, la historia de una amistad, casi una *buddy movie*, con dos sujetos antitéticos que, sin embargo, se respetan, se ayudan y, a su (franca) manera, se aman. El film -al decir de muchos- se convierte en una autocaricatura: acumula todas las muescas y hasta los tics de su estilo, dando la impresión de ofrecer más el producto de un (buen) imitador que el de un artista consagrado. Enfatiza estilemas, convoca empacho de "leonitis" y roza la alienación estética ¿Obra menor? También aquí prevalece el retrato de las emociones y de cada momento concreto sobre la historia, tanto la escrita con mayúsculas como la minúscula del relato.

Sin entrar en pormenores que excederían en mucho el espacio disponible, **¡Agáchate, maldito!** tiene un arranque de tono izquierdista, con frase de Mao Ze Dong ad hoc -extirpada de un plumazo por la quisquillosa censura franquista-, acariciando el panfleto al presentar la diligencia de lujo y sus usuarios ocupados en perorar y comer (grotescos primerísimos planos de esas bocas estultas), despreciando el exterior de su vehículo, ese desierto conformado por analfabetos muertos de hambre, provocando que el miserable Juan Miranda (Rod Steiger), recogido y acomodado en el carruaje, sea no un extraño, sino una especie de *alien* ajeno, no ya a su mundo, sino a su galaxia. Naturalmente, el atraco resuelto rápida y eficazmente, pondrá las cosas en su sitio, convertido casi en un acto revolucionario. Y es ahí donde los intelectuales concienciados empiezan a descomponerse, y la titulada progresía a entibiarse. Juan Miranda es "sólo" un ladrón, su ambición no es política, y su banda, un "negocio" familiar: *"Mi patria somos mis hijos y yo"*. Su pretensión se resume en enriquecerse, no en ser mejor, y ni le pasa por el magín quebrar estructura social alguna. Su alianza con Sean, artificiero rebotado en México e ideológicamente desencantado, modificará radicalmente su vida, no su forma de ser o pensar. No se convertirá en un idealista, considera que los "intelectuales" (literalmente *"los que sabéis leer"*) mandarán a la muerte al pueblo por unos ideales que, de todos modos, no les rescatarán de su miseria. Sean, por su parte, combate para derribar un poder injusto, sí, pero desde idéntico pesimismo, consciente de que su sucesor (con permiso de Giuseppe de Lampedusa) cambiará alguna cosa para dejarlo todo igual. Ambos personajes, sin reivindicarlo explícitamente (i)lustran un espíritu anarquista de *cul de sac*: sin conducir a ninguna parte, deviene la única alternativa ética a su alcance. Esta ausencia de mensaje (de "mensague", diría alguno; Jess Franco, en traducción de Antonio Mayans, sin ir más lejos), este vacío existencial, esta disolución de las esperanzas en el magma de la violencia, esta sensación de no-futuro porque los salvadores no existen, es lo más vigente del film. Unos principios (o finales) ideológicos no subrayados por el director, salvo en la tramposa escena inicial y, a diferencia de la producción coetánea, sus tesis se parapetan tras la acción. En términos de Oreste De Fornari, *"en los* westerns *populistas de Corbucci y Damiani el mensaje revolucionario era confiado a los diálogos y la psicología, mientras tiroteos y masacres se incorporaban como concesiones al gusto poco espiritual del público. Aquí sucede todo lo contrario"* (28).

Por lo demás, **¡Agáchate, maldito!** es un prontuario de los vaivenes -no la evolución, aún menos política- de los protagonistas. Tras desvalijar un banco y acabar liberando "subversivos", Juan Miranda emerge de la experiencia metamorfoseado en héroe de la revolución, en una secuencia donde el primer sorprendido por el resultado, todavía más que él, es el espectador. La traición, y con ella la desaparición de toda la familia del mexicano, alentará su venganza, presentando un singular concepto de hecatombe, en un film asaeteado no sólo por refriegas más o menos épicas sino por frecuentes fusilamientos, convertidos en un fondo del paisaje; pero incluso al culminar su desquite matando al corrupto gobernador, Miranda no será el primero en moverse. Solo, convertido en el Sancho Panza de un Sean cada vez más volcado en la dinamita y menos hacia la reflexión, y tras el sacrificio (heroico al recuperar sus ideales) del delator doctor Villegas (Romolo Valli) en la lucha (¿final? ¡En absoluto!) contra las tropas del coronel Gunther (Antonio Domingo), señor de la guerra, felón perfectamente prescindible, incoloro, inodoro y con un regusto germánico seudonazi mal encajado en la trama, pese a reforzar con su orden y disciplina los postulados de sus oponentes, el film concluye con la muerte del irlandés y la frase de despedida, casi una moraleja, de su amigo: *"Y ahora, ¿qué hago?* Un perentorio colofón, también reflexión del director, temeroso de verse conducido a afrontar un nuevo *western*. Mas no fue así. Su siguiente -y última- obra fue la tanto tiempo

postergada **Érase una vez en América**, película-sueño de casi toda una vida, culminación de su anhelado desplazamiento hacia otros círculos, por mucho que su talante, estilo, ideas... hasta su crueldad le secunden en la aventura, taladrando una visión distinta del mundo -y del cine- de los gángsters. Pero ahora, al fin, con una atípica -por contundente y satisfactoria- acogida de la crítica.

Sergio Leone falleció por sorpresa, sin avisar, sin agonía, como cualquiera de sus personajes. Legó una carpeta con proyectos, entre ellos una lectura de la batalla de Leningrado y una carrera inconclusa, a resguardo de la decadencia. Renovador y cultor de la tradición, misógino y feminista, pacifista a tiros, moralista sin moral, desesperanzado vindicador de vencidos que no admiten la derrota y de vencedores sin palmas ni laureles, todo a la vez, su herencia imprime coherencia a la contradicción y clama por cincelar el instante, dilatar el momento, esculpir la tensión. René Descartes fijó el axioma de *cogito, ergo sum*. Para Leone, bien podría resumirse la angustia vital en la acción; sus criaturas existen porque se mueven. Arañan el aire para sobrevivir, a sabiendas de que en su mundo el instinto se impone a la inteligencia. ¿Invitación al cambio, a la revolución? ¿Escéptica constatación de la rastrera condición humana? Probablemente ni lo uno ni lo otro, sino todo lo contrario.

NOTAS

1. El estudioso Christopher Frayling ha reiterado que Sergio Leone hacía filmes no sobre la vida real sino sobre otras películas, aspecto en cierto modo refrendado por la escena de **La muerte tenía un precio** donde unos pilluelos contemplan, en una conjunción de ironía y embeleso, cómo Mortimer y el Manco se escrutan, se retan, se irritan, se pisan las botas y se disparan a los sombreros para concluir que *"juegan como nosotros"*. Compartimos la opinión de Bill Krohn al describir: el "planeta" Leone como *"un mundo irreal y fantástico (...), donde la gramática y el léxico del* western *son sistemáticamente pervertidos por el único placer de descubrir leyes narrativas desconocidas hasta entonces, relaciones espaciales casi alucinógenas (los célebres* travellings, *los cortes de montaje que unen primeros planos y planos generales, o viceversa), así como nuevos teoremas morales. Este universo nuevo, que va expandiéndose de modo exuberante conforme se incrementan los presupuestos (...) se estrechará también a partir de que la Historia comience a interferirse en el destino de los héroes"*. (Krohn, Bill: "La planète Leone", en *Cahiers du Cinéma*, nº 422. París, julio-agosto de 1989. Página 13).

2. De ahí la broma: Leone, maniatado por la anglofilia con que los productores disponían labores de camuflaje para los repartos artísticos/técnicos de los filmes, firmará como Bob Robertson **Por un puñado de dólares**. Asimismo, Gian Maria Volonté era John Wells; Ennio Morricone, Dan Savio; Massimo Dallamano, Jack Dalmas; y Carlo Simi, Charles Simmons.

3. Hay fundadas razones para acreditarle como responsable del primer *protowestern* (todavía no *spaghetti*) italiano, **La vampira indiana** (1913), a la sazón con protagonismo de la consorte del director (como documentan Aldo Bernardini y Vittorio Martinelli en *Roberto Roberti, direttore artistico*. Ed. Le Giornate del Cinema Muto. Pordenone, 1985), visto lo cual algunos creyentes del zodiaco afirmaron a Sergio Leone como predestinado a ser el que fue.

4. Respiró cine durante toda su infancia, y su carrera despuntó como auxiliar de dirección en 1943 con **Il folle di marechiaro**, firmada por su padre. Tal aprendizaje le permitió asimilar el pulso de la producción italiana, colaborando en piezas tan diversas pero de tanto calado como **Ladrón de bicicletas** (*Ladri di biciclete*; Vittorio de Sica, 1948), **Quo vadis** (*Quo vadis?*; Mervyn LeRoy, 1951) o **Ben Hur** (*Ben-Hur*; William Wyler, 1959), sin negligir -en cometido de auxiliar de dirección- una serie de trabajos basados en óperas de Giuseppe Verdi (*cf.*: **Rigoletto**; Carmine Gallone, 1946; **La forza del destino**; Carmine Gallone, 1949; o **Il trovatore**; Carmine Gallone, 1949) que algo debieron aportar a su sentido de la arrebatada individualidad y, en particular, al necesario enfrentamiento con el omnímodo poder.

5. Anotamos oficial, pues, en puridad, su debut recae en **Los últimos días de Pompeya/Gli ultimi giorni di Pompeii** (Mario Bonnard, 1959), donde en buena parte del rodaje sustituyó al director debido a su precario estado de salud, gran amigo de la familia y que le adoptó como "hijo", adiestrándole en los entresijos del *métier*.

6. Aguilar, Carlos: *Sergio Leone. El hombre, el rito, la muerte*. Diputación de Almería. Almería, 2000. Página 35.

7. Y en el *spaghetti-western*, a pesar de lo zarandeado, desgastado con que sus detractores, recalcitrantes o no, se han despachado en el pasado y en el presente, con la etiqueta o su nomenclátor. A estas alturas del partido, ya nos parece entrañable.

8. Sin embargo la veta salvaje de Leone empalidece frente a las restallantes sinfonías de hidratada violencia, de fúlgido sadismo orquestadas por dos de las piezas más perversas y bizarras, originales y excéntricas (y, por ende, de contrastada reivindicación) del género, a la par que infractoras de su canon: la hórrida, gótica **Oro maldito/Se sei vivo, spara** (Giulio Questi, 1967) y la afiebrada, psicopática **El justiciero ciego** (*Blindman*; Ferdinando Baldi, 1971). De postre, citar la *fumettiana* y arlequinesca **El yankee/Yankee** (Tinto Brass, 1966).

9. Lardeau, Yann: "Le sexe froid (du porno et au delà)", en *Cahiers du Cinéma*, nº 289. París, junio de 1978. Página 53.

10. Si bien la rapacidad parece ser el único norte de los personajes, ello se desmiente, en el caso de sus "buenos" a lo largo del film, desvinculándoles de la avaricia de sus contrarios. En el fondo, el dinero sólo es una especie de *fata morgana* pues *"en los* westerns *de Leone/Eastwood, el dinero lo es todo, pero no sirve para nada"* (Aguilar, Carlos: *Sergio Leone*. Ediciones Cátedra. Madrid, 1990; 2ª edición: 1999. Página 53).

11. Aguilar, Carlos: Op. cit. Página 49, nota 10.

12. Aguilar, Carlos: Op. cit. Página 48, nota 10.

13. No será vano apuntar que si la sexualidad más activa, brutal y bronca compete a los villanos, los "buenos" detentan una significativa astenia, un palpable desinterés por el erotismo, cuyo abanderado más notorio es el hombre sin nombre de la "trilogía del dólar", o Armónica (sin descuidar al platónico Cheyenne, Jason Robards) en **Hasta que llegó su hora**, indiferente (no le hace ningún caso) a la solar y mollar Jill.

14. Admitido está, con **Por un puñado de dólares** no se confiaba obtener el éxito cosechado, al tiempo que **La muerte tenía un precio** detentó durante años la condición de film visto por más espectadores en España. Ello, empero, no debe suscribir un equívoco bastante generalizado: el de atribuir a Sergio Leone la paternidad de la noción de *eurowestern* (olvidemos ahora la ingeniosa y celebrada *boutade* de ser *"el padre de un montón de hijos de puta"*). Leone es el progenitor indiscutido del *western all'italiana*, al cual otorgó cartas de nobleza, pero... no fue su inventor (yendo más cerca, Joaquín Romero Marchent propuso dos títulos pioneros: **El Coyote** (1955) y **La justicia del Coyote** (1955), amén de dar candela al Zorro en otro díptico: **La venganza del Zorro** (1961) y **Cabalgando hacia la muerte/L'ombra di Zorro** (1962). Su inmensa repercusión incentivó la eclosión industrial del género, casi convertido en subgénero, *"dando lugar a infinidad de subproductos de carácter mimético, alteró un enfoque previo"* (Aguilar, Carlos: Op. cit. Página 79, nota 9), incubado previamente por la producción española y alemana, que ya inyectó coetáneamente el virus de la parodia, no tanto del *spaghetti-western* cuanto de los estilemas, postulados pronunciados como remedos del cine americano. Una parasitaria fórmula, con esquema argumental, dispositivo formal miméticos, apoyada en el silueteado al carboncillo en el mejor de los casos, en la apayasada necrosis en el peor, cuyo destino es el estrepitoso hundimiento del género. Según contabiliza el erudito Thomas Weisser, y no le desmentimos, entre 1961 y 1977 se rodaron en Europa 558 *westerns*. Su desglose se pronuncia en la monumental *Spaghetti-westerns. The good, the bad and the violent. 558 eurowesterns and their personnel, 1961-1977*. McFarland & Company Inc. Publishers. Jeffersson (North Carolina) y Londres, 1992.

15. Al poblado de Esplugas City, sito en Esplugues de Llobregat (Barcelona), no le alcanza el justipreciado poso de la gloria nostálgica, sí disfrutado por las localizaciones de Almería. Propiedad de Balcázar P. C. (los hermanos Alfonso, Francisco y Jaime Jesús, aunque también corrieron por la *factory* Luis y Enrique Balcázar), la empresa fundada en 1951 albergó rodajes del *Far West* cañí desde 1964 en sus cinco platós, con 5.600 metros cuadrados a su disposición. Entre 1964 y 1968 casi la mitad de los rodajes fueron *westerns* y el resto azanganados títulos afectos al *boom* "subbondiano" (Esteve Riambau censa en 65 los largometrajes generados: en la voz "Balcázar, Producciones cinematográficas", repertoriada en Borau, José Luis (director): *Diccionario del cine español*. Alianza Editorial, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Fundación Autor. Madrid, 1998. Página 108). El poblado fue desmantelado en 1972, y los estudios se vendieron en 1974.

16. Della Casa, Stefano: *Storia e storie del cinema popolare italiano*. Editrice La Stampa. Turín, 2001. Página 54.

17. Informar asimismo que, en **Por un puñado de dólares**, fueron sondeados y desestimaron el papel recaído en Clint Eastwood, entre otros, Rory Calhoun, Steve Reeves, James Coburn, Charles Bronson, Frank Wolff, Henry Silva... y Leone no se plegó a las demandas de los productores de contratar a Richard Harrison. A su vez, en **La muerte tenía un precio**, para el papel de Lee Van Cleef quiso a Henry Fonda o Lee Marvin.

18. Della Casa, Stefano: Op. cit. Página 53, nota 16.

19. Declaraciones efectuadas en el documental **Sergio Leone. Cinema, cinema** (2001), bajo dirección de Carles Prats y asesoría de Carlos Aguilar, producido por Media Park S. A.

20. Extrañamente, *Cosecha roja*, una de las piezas más influyentes del novelista americano, carece de una versión oficial, y eso que en diversas ocasiones se ha especulado sobre el interés de más de un cineasta, caso del publicitado Bernardo Bertolucci. Aunque hemos de matizar lo taxativo de la afirmación, pues sí que existe una adaptación no apócrifa, sí libérrima, de la obra "hammettiana", trasladada al *rayon* del *spaghetti-western*, no por estrambótica menos menesterosa, estampada por Juan Bosch, cuya confidencialidad comercial le ha eximido de la batería de improperios que tan mostrenco celuloide se granjea: **La ciudad maldita** (1978). A su vez, y excusando los efusivos/alusivos tratamientos de tinte pastichero alentados por el cine de Leone, **Por un puñado de dólares**, por ejemplo, conoció una tan postinera como roñosa revisitación, **Quelli che contano** (Andrea Bianchi, 1974), o, en exponente *poliziesco*, **Desafío en la ciudad** (*Il giustiziere sfida la città*; Umberto Lenzi, 1975), por no detenernos en su oleoso e hispánico pronunciamiento *hardcore*, reñido con el *remake strictu sensu*, **Por un puñado de polvos** (Antón Frames, 1999). Su vigencia se corrobora en un hecho: **Once upon a time in Mexico** (Robert Rodríguez, 2002), o sea, "El mariachi 3", es de facto su remozado *remake*. Si hasta a Álex de la Iglesia le ha dado por la cosa en su **800 balas** (2002). En fin. Alejándonos de Hammett y ciñéndonos a Akira Kurosawa, recordar a Walter Hill rehaciendo a su aire **Mercenario** con **El último hombre** (*Last Man Standing*, 1996), cuyo retro disfraz de cine negro años 30 no maquilla su textura *westerniana*.

21. En particular y de las empresas europeas en general, que tomaron buena nota de las facilidades legales otorgadas en favor del auge de coproducciones tras la aprobación de un nuevo sistema de subvenciones basado en los porcentajes de taquilla.

22. Su título original, *Per qualche dollaro in più*, se aviene como una aviesa referencia a sus problemas de financiación y a la racanería de sus productores. Asimismo, el título previsto era "La colina de las botas", luego cedido gentilmente a su amigo Giuseppe Colizzi para **La colina de las botas** (*La collina degli stivali*, 1969), con Woody Strode, Terence Hill y Bud Spencer.

23. Ingeniosa coda propiedad de Sergio Donati, que escribió algunas réplicas, como también colaboró en la corrección de los diálogos para el montaje de **El bueno, el feo y el malo**, sin ser acreditado, al contrario de los dos siguientes filmes de Leone, ya en calidad de guionista "en plantilla" (considérese su comentario ad hoc en el documental citado en la nota 19. Una práctica ésta que ha generado más de una controversia, entre florentina y napolitana, caso de la trifulca epistolar sobre paternidades abusivas y/o minimizadas cultivada en las páginas de la revista milanesa *Nocturno* por Fernando Di Leo, guionista sin honra crediticia de **Por un puñado de dólares** (libreto redactado por Duccio Tessari y él) y **La muerte tenía un precio**, y Tonino Valerii, ayudante de dirección, amigo y compadre de Leone, al cual le liga una relación de amor/odio, firmante del trempante *western* **El día de la ira** (*I giorni dell'ira*, 1967) y el rampante *giallo* **Sumario sangriento de la pequeña Stefania/Mio caro assassino** (1971). El pifostio se origina en las manifestaciones de Tonino Valerii en el libro/entrevista *Tonino Valerii* (2000), a cargo de Tommaso La Selva, y proseguido en un turno de réplicas, dos de Di Leo y una de Valerii, publicadas en los monográficos de *Nocturno Book*, números 2, 4 y 6 (2001).

24. Sí, ya lo sabemos, los ponchos no llevan mangas. Pero la acción, casi un rito, se erige en el sustitutivo. Es más, caso de llevar camisa, dudamos que Clint Eastwood se hubiera subido los puños. Sin embargo, el acto declinado es perentorio: una vez ejecutado, se abre la puerta a la masacre. La impronta fetichista dispensada a los objetos (del carillón de **La muerte tenía un precio** a la armónica de **Hasta que llegó su hora**) palpita con determinación en el rango indumentario. Del celebérrimo poncho *copyright* Carlo Simi lucido por Clint Eastwood en la "trilogía del dólar", un relevante icono del género, motivo de devoción, una pieza de pura fantasía cuyo diseño recuerda las túnicas de las atenienses del siglo de Pericles (más sobrio, nada de fantasía, pero des/vestido con donaire por Raquel Welch, comparece en **Ana Caulder**, Hannie Caulder; Burt Kennedy 1971) a los guardapolvos de **Hasta que llegó su hora**, no creados ex novo por Leone, ya puestos en circulación en **Pasión de los fuertes** (*My Darling Clementine*; John Ford, 1946), para figurar a partir de entonces en un sinfín, que no impar, número de filmes, sin ir más lejos en el severo pero irónico pastiche trinitario **Mi nombre es Ninguno** (*Il mio nome è Nessuno*; Tonino Valerii, 1973).

25. Su cruda realidad plasma un acendrado discurso antibelicista (¿dónde queda el concepto de heroísmo?), afín, por lo hiriente de su sarcasmo, por el tono de ácida tragicomedia, con la imagen propuesta en **La gran guerra** (*La grande guerra*; Mario Monicelli, 1959)... no por azar también escriturada por los renombrados Age (alias de Agenore Incrocci) y Scarpelli (o sea, Furio Scarpelli). Rubio (Clint Eastwood) define a Tuco (Eli Wallach) el sangriento espectáculo: *"¡Qué manera tan estúpida de perder la vida!"*. ¡Y encima, gratis!

26. De entrada, y para marcar distancias con sus tres títulos precedentes, Leone pretendió que los tres forajidos fueran interpretados como cameo de lujo por Clint Eastwood, Lee Van Cleef y Gian Maria Volonté, pero el primero rehusó y la idea se desechó... a medias. Pudo contar Woody Strode, el sargento negro de la película homónima de John Ford (1960), presente también en **El hombre que mató a Liberty Valance** (*The Man Who Shot Liberty Valance*; John Ford, 1962), y así tendió un agradecido puente entre la tradición italiana y la estadounidense (remachado con la elección de Henry Fonda como villano), terna completada con la llamada de Jack Elam, torvo y de pícara faz, característico en múltiples *westerns* y series B de Hollywood, y Al Mulock, el pistolero manco a quien Tuco dispara desde la bañera en **El bueno, el feo y el malo**.

27. Ennio Morricone aportó de nuevo su peculiar concepto de la columna sonora, músicas que incorporan silbidos (*chapeau* a la entonación de Alessandro Alessandroni) o "ruidos" parcos en instrumentación pero desbordantes en la sencillez de su melodía, encajando como un guante en las películas y contribuyendo a darles un sello bien distinto a las consabidas orquestaciones americanas. Para ser exactos, en muchas ocasiones se registraba primero y se rodaba a los sones de lo grabado, en modo y manera que todo (in extremis, hasta el trote de un caballo) se le ajustara.

28. Fornari, Oreste de: "Sergio Leone", en *Dirigido por...*, nº 75. Barcelona, agosto-septiembre de 1980. Página 15.

El bueno, el feo y el malo

Salario para matar

Sergio Corbucci

La revolución subgenérica del spaghetti-western

Sergio Corbucci funtsezko zinemagilea da Europako westernaren *garapenean eta eboluzioan, bere sorburuetatik goibehera ezagutu zuen arte, alegia. Generoaren ikuspegi bereziaren barruan, indarkeriaren zentzua, karga ideologikoa, umore beltzaren osagaiak, eta pertsonaien, heroi nahiz bilauen oso kontzeptu pertsonala nabarmentzen dira. Bere proposamenaren indarra Django izeneko bere pertsonaia gogorrak berresten du, Franco Nerori ospea zabaldu zionak.*

Ángel Sala

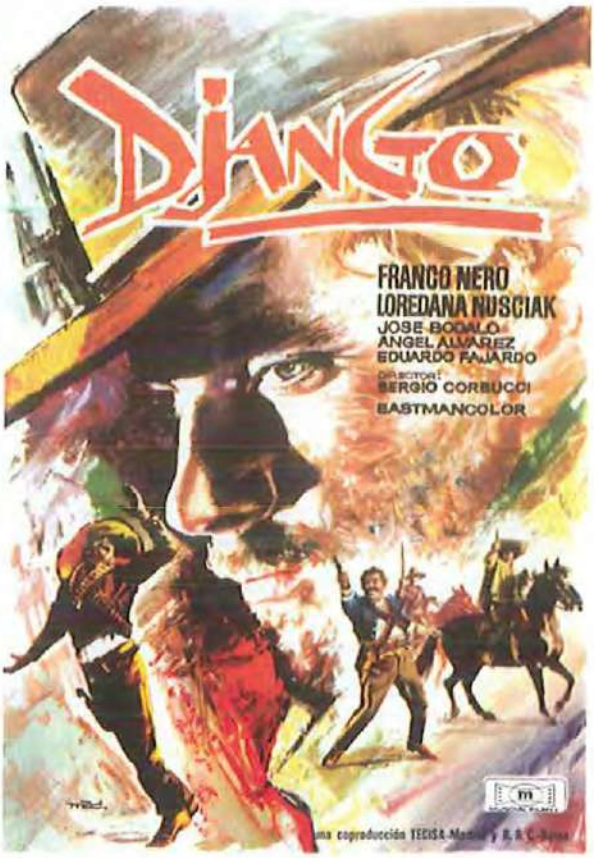
Aunque no pondré en duda la paternidad de Leone en la configuración temática, visual y referencial del *western all'italiana*, lo cierto es que la importancia en el desarrollo como subgénero del mismo se debió tanto o más a otros directores como al genial creador de **La muerte tenía un precio/Per qualche dollaro in più** (1965). Realizadores como Sergio Sollima, Duccio Tessari, Tonino Valerii, Antonio Margheriti o, sobre todo, Sergio Corbucci, definieron al *spaghetti-western* como patrón de evolución socio-temática, desarrollando y, en ocasiones, renovando, lo que Leone apuntó a través de ejercicios de estilo rompedores en su época pero que, sin una continuidad autoral, se hubieran quedado en un estéril ejercicio narcisista.

De todos los autores citados, Corbucci resultó fundamental para el devenir del subgénero, ya que, a diferencia de Leone, des-

codificó el *western* clásico tras pasar por la propia *exploitation* de sus elementos principales en películas como **Massacro al Grande Canyon** (1964) o **Minnesota Clay** (1964), que estaban marcadas por el estigma de la mera repetición de clichés, aunque en ambas nos encontrábamos con embriones de ideas y estilemas desarrollados muy pronto por Corbucci, además de componentes temáticos (el antihéroe situado entre dos bandas rivales) que encontramos en **Por un puñado de dólares/Per un pugno de dollari** (Sergio Leone, 1964). Es en 1966 cuando el director abordó su film más emblemático e influyente, **Django**, un título que determinó la verdadera personalidad del *spaghetti-western* y que estableció los estándares de violencia y sadismo que a partir de ese momento serán recogidos por otros realizadores del subgénero. **Django** definió la dimensión espacial del *western* italiano, situándolo en pueblos perdidos enfangados, grises, sin luz y habitados por personajes casi fantasmales, frente a la luminosidad de las localizaciones de Leone o la cotidianidad de la mayoría de los *westerns* norteamericanos. Corbucci recorría todo un panorama multigenérico donde englobaba la iconografía propia del cine de horror (el pueblo oscuro, sucio, siempre amenazado por un cielo tormentoso, con la presencia determinante del cementerio, donde se producía el duelo final), la aventura (el puente sobre arenas movedizas) e incluso la comedia picaresca. La película, lejos de volver a mostrar otro "hombre sin nombre" al estilo del Clint Eastwood de **Por un puñado de dólares**, presentaba a un protagonista "bautizado", y alejaba a éste de las coordenadas heroicas a las que Leone no supo renunciar. **Django** era un personaje siniestro, que arrastraba un misterioso ataúd y se movía sólo por intereses personales, definiendo la personalidad del antihéroe en la figura de un Franco Nero cuyos ojos claros y afeitado descuidado se convirtió en un icono visual tan poderoso como el Eastwood del poncho y el cigarrillo, siendo imitado por multitud de actores, el más claro el Terence Hill de **Mi nombre es Ninguno** (*Il mio nome è Nessuno*; Tonino Valerii, 1973), aunque aquí ya con un excesivo componente de parodia.

Django también compuso el resto del paisaje del que sería el cine de Corbucci y, desde ese momento, el *spaghetti-western* en general. Desde la violencia extrema, explícita, sádica y casi surrealista hasta villanos que adquirían dimensiones casi míticas de maldad, de la que la banda de Jackson (liderada por un muy acertado Eduardo Fajardo, actor fetiche del realizador) fue el modelo a seguir. El film también ofrecía los primeros bosquejos de aproximación política que pasarían a ser explícitos más adelante en **Salario para matar/Il mercenario** (1968) o **Los compañeros/Vamos a matar, compañeros** (1970), principalmente, aunque este subtexto aún estaba muy condicionado por la propia dimensión de la acción.

Corbucci iniciaba así un camino de investigación y de renovación paralelo al que Leone decidió seguir con sus *westerns*, que que-



darán empaquetados en la etiqueta de la obligación autoral. Sin embargo, el director de **Django** creó, película a película, las propias dimensiones de un subgénero, dejando bien claros los cabos que había que estirar para realizar diferentes indagaciones en el mismo. Su carrera nunca tuvo una orientación precisa, pasando de la renovación a la perversión del *western* clásico con **Los despiadados/I crudeli** (1966); la mera transposición alimenticia en **Johnny Oro** (*Johnny Oro*, 1966) o **Joe, el implacable/Navajo Joe** (1966); la redención autoral en **Il grande silenzio** (1967); la experimentación fallida con **Los hijos del día y de la noche/La banda J & S-Cronaca criminale del Far West** (1972); o la burda parodia de **El blanco, el amarillo y el negro/Il bianco, il giallo, il nero** (1974).

De esta manera, diferentes autores se inclinaron por unos u otros de los parámetros esculpidos por Corbucci, como demuestra la vena gótico-terrorífica de Antonio Margheriti en **Y Dios dijo a Caín/** (*E Dio disse a Caino*, 1969), el delirio sádico de Giulio Questi en **Oro maldito/Se sei vivo, spara** (1967), la parafernalia revolucionaria de Damiano Damiani en **Yo soy la revolución** (*¿Quién sabe?*, 1966) o Sollima en **Cara a cara/ Faccia a faccia** (1967), a la tentación mística de Enzo G. Castellari en **Keoma** (*Keoma*, 1976) o el relativo giro paródico de Tonino Valerii en **Mi nombre es Ninguno**.

Elementos para una descodificación post-Leone. Violencia y sadismo bajo un prisma cultural

Uno de los elementos que siempre se han asociado con el *western* italiano es el de la vocación sádica y exhibicionista de la violencia, situada, además, en un contexto degenerado ambientalmente y psicológicamente extremo. Corbucci estableció de forma canónica la primera descodificación de las pautas del *western* norteamericano, aún respetada por el cine de Leone. En las producciones de Hollywood la violencia acompañaba a los personajes en determinados momentos que marcaban su trágico destino, o Leone especificaba en **La muerte tenía un precio** puntos álgidos en los que la barbarie condicionaba a sus peones dramáticos (así, la violación y muerte de la hija de Lee Van Cleef), mientras que Corbucci no marcaba la división de funciones en este sentido sino que matar o torturar formaba parte de un comportamiento esperado. En este sentido, en **Django** era paradigmático cómo las diversas apariciones de las bandas enfrentadas eran acompañadas de un acto extremo: el exterminio sistemático de campesinos a modo de blancos móviles por parte de Jackson (Eduardo Fajardo) o cuando Hugo (el jefe de los bandidos mexicanos interpretado por José Bódalo) cortaba una oreja a uno de los miembros de la patrulla gringa. Corbucci instauraba, mucho antes que Peckinpah en el cine norteamericano, una violencia que ya no era reactiva ante situaciones dramáticas o evolutivas de los personajes, sino que formaba parte de la misma estructura narrativa y estilística de sus películas, recreando lo que Olivier Mongin denomina *"un estado natural de violencia"* que termina en muchas ocasiones *"en una carnicería"* (1).

En otras ocasiones, Corbucci se deleitaba con ese mismo espectáculo de la violencia y la muerte. A pesar de que la matanza rápida, visceral y sistemática fue reiterada en su cine desde **Django** (con la espectacular escena del enfrentamiento del protagonista con su famosa metralleta contra los

Jackson) hasta productos tan comprometidos como **Los compañeros** (el ataque final del bandido Vasco, convertido en todo un revolucionario, contra los secuaces del falso general Mongo), el director italiano no prescindió de otro tipo de violencia más refinada y establecida desde registros puramente sádicos. No olvidemos que **Django** comenzaba con la flagelación de una mujer a manos de un bandido mexicano, hecho contemplado por el protagonista con frialdad y cierto deleite. En el mismo film, Hugo, el líder de los mexicanos, destrozaba las manos del pistolero con la culata de su rifle, para luego dejar que las pisotearan los caballos de sus secuaces, con indudable gozo del personaje interpretado por Bódalo. El sadismo, la contemplación sistemática y mórbida del sufrimiento del ser humano, está presente en todos los filmes de Corbucci, no sólo de forma explícita, sino también mediante una brillante conjunción en la trama o la imagen, apareciendo en segundo plano o de manera episódica o exclusivamente a través de miradas (la de Kinski-Tigrero en **Il grande silenzio**), gestos (los de Jack Palance en **Salario para matar** o **Los compañeros**) o actitudes (Eduardo Fajardo en la citada **Salario para matar**).

El *spaghetti-western* en general, y muy en particular el cine de Corbucci, no pudo evitar la influencia religioso-cultural, siendo habitual un componente iconográfico que utilizaba continuamente símbolos y rituales de la tradición católica, aunque el realizador los degenerase de manera premeditada con el fin de desvirtuar sus significantes. Para ello, toda su filmografía estableció un paralelismo cromático con la Edad Media, presentando el paisaje del viejo Oeste como un lugar diezmado, oscuro y tenebrista, donde la figura de la muerte tiene un peso específico importante (sobre todo en la importancia de los cementerios y los cadáveres en casi todas las películas). En dicho paisaje se entrecruzaban ángeles de la muerte, cruzados judeocristianos en misión divina contra las minorías insurgentes y falsos profetas enervantes que postulaban una liberación imposible. Como en todo paisaje medieval inhóspito, oscurantista y surcado por la muerte encontrábamos con frecuencia la presencia religiosa, bien mediante una clara iconografía o bien bajo sutiles alegorías.

Como ejemplos de todo ello podemos citar que el duelo final de **Django** tenía lugar en un cementerio y que el pistolero interpretado por Nero, con las manos rotas, se apoyaba precisamente en una cruz para acabar con sus enemigos. En **Il grande silenzio** se podían encontrar elementos derivados del catolicismo como el sacrificio, edificado, eso sí, mediante una compleja trama: una vez identificados tanto Silenzio (Jean-Louis Trintignant) como Tigrero (Klaus Kinski) como dos ángeles de la muerte, opuestos pero complementarios, vestidos prácticamente de la misma manera y haciendo gala de ademanes similares; el primero, una vez saciadas sus ansias de venganza, decidía enfrentarse con su "mitad oscura", sabiendo perfectamente que iba a ser abatido, pero evitando confundirse con la personalidad que aquél encarnaba. En **Los despiadados**, Joseph Cotten y sus hijos representaban una peregrinación hacia la muerte descrita con todo lujo de detalles de escenificación próxima al catolicismo

practicante, como la carroza decorada, el ataúd, la ritualidad de los movimientos del clan, que acababa justamente en una macabra pirueta protagonizada por la muerte. Como último ejemplo, en **Los compañeros** el santo local, san Bernardino, era respetado por bandidos, revolucionarios y contras, estando presente a lo largo del film y siendo motivo del (falso) duelo final entre Vasco y El Sueco, aunque Corbucci introducía un golpe de ironía final cuando la imagen era utilizada para hacer explotar el camión de dinamita que acabará con la vida del terrible sicario interpretado por Jack Palance.

De esta forma, y ante la excesiva neutralidad de Leone, más preocupado de la brillantez formal de sus productos y de la ruptura estilística de los mismos, Corbucci incorporó al *spaghetti-western* toda un componente de sadismo y violencia fuertemente apadrinado por la tradición católica que le precedía, trasgrediéndola de manera perversa en base a los condicionantes ideológicos nada ocultos de su autor y poniéndola en contacto con un nihilismo a veces manipulador (el canto a la sangre, la furia y la muerte del grito final de Nero en **Los compañeros**), otras reflexivo (la imagen de cierre de un Tigrero triunfante pero sin futuro en **Il grande silenzio**) u ocasionalmente decorativo (la aparición casi fantasmal del caballo del indio en **Joe el implacable**). Corbucci revistió el *western* de imágenes de dolor, tortura, sacrificio, sadomasoquismo, dando vital importancia a la presencia de la muerte y recreando un paisaje intemporal donde los elementos cromáticos del medievo imperaban en una indeterminada época oscura.

Horror, surrealismo y otras conexiones genéricas

La anterior inclinación por una atmósfera oscurantista y medieval provocó que Corbucci introdujera en algunos de sus *westerns* situaciones y tesituras muy próximas al cine de horror. En primer lugar, el pueblo donde transcurre parte de la acción de **Django**, con su fango perpetuo y un cielo gris amenazante, la soledad de sus calles y lo siniestro de ciertos detalles (el tronco caído donde el protagonista se atrinchera para masacrar a la banda de Jackson) configuraban un escenario casi sobrenatural que difería de las habituales *ghost towns* del *western* de Hollywood (2). Se daba también el elemento de atemporalidad y cierta indeterminación geográfica que ayudaba en parte a la impresión *weird* de escenarios y atmósferas, muy palpable en **Django**, pero nada desdeñable en **Los hijos del día y la noche** (el pueblo fantasmal donde transcurría el enfrentamiento final) e incluso en **Los despiadados**, donde, a falta de esa indeterminación espacial o temporal, el itinerario hacia ninguna parte de los protagonistas estaba compuesto por parte de Corbucci por un retorcido tenebrismo, subrayado por el realizador en la elección de localizaciones (cementerios lluviosos, cavernas), el protagonismo temático de una carroza mortuoria y un ataúd o la propia presencia de un cavernoso Joseph Cotten, cuya decadencia física y artística dotó al film de un toque de corrupción decididamente acertado.

Corbucci interrelacionó así dos de los géneros populares italianos de la época, aunque otros autores acotaron de manera aún más estridente la relación entre *horror* y

Django

western, como es el caso de Giulio Questi en **Oro maldito** o Antonio Margheriti en **Y Dios dijo a Caín...**, cineastas que, por su peculiaridad el primero y por vocación el segundo, recrearon atmósferas donde la propia disgregación temática de sus obras juega en favor de la progresiva evolución de la invasión genérica. En cierta manera, a pesar de lo caótico y disgregado de ciertas películas de Corbucci, los intereses estilísticos del realizador sólo pasaban por un flirteo con el *horror* y una mayor interrelación con otros géneros como la aventura o el *peplum*, aunque es posible que las posibles conexiones con el género tengan algún grado de explicación en la colaboración del director con Ruggero Deodato, asistente de realización en **Django** y futuro rey del *gore* italiano gracias a **Holocausto caníbal** (*Cannibal Holocaust*, 1979).

A partir de **Salario para matar**, el realizador estableció una estructura aventurera que repetiría con éxito en **Los compañeros**, dos películas con muchas similitudes. En ambos filmes hay una sucesión de golpes y contragolpes, alianzas y traiciones entre los dos personajes centrales que en la primera interpretan Franco Nero (Kowalski, "el polaco") y Tony Musante (Paco, el rebelde), y en la segunda el mismo Nero (Yod, "el sueco") y Tomás Milian (Vasco). Rescates, tiroteos, emboscadas y tretas se sucedían sin descanso entre ellos, aunque al final unían sus fuerzas ante la amenaza de dos super-villanos más cercanos al universo del cómic o a la serie **Jim West** (3), en ambas películas interpretados por un pletórico Jack Palance, que responde a los rasgos de un sicario homosexual y devoto llamado "Ricitos" en **Salario para matar** y un pistolero con una mano de madera que adora al halcón que le devoró dicho miembro en **Los compañeros**. Toda una caracterización de super-villano y de asociación zoantrópica para el mal, pues el malvado utilizaba al pájaro como espía, hasta que éste (en un certero guiño de cruel comicidad) es cazado y asado por Vasco. No hay que olvidar al inquietante *sheriff* Franciscus en **Los hijos del día y de la noche**, un perseguidor implacable (como casi todos los villanos de Corbucci) que asume un protagonismo inusual (normalmente los *baddies* del director resultan episódicos) y una evolución degenerativa, siendo al final un vengador al que su propio fanatismo ha dejado psicológicamente y literalmente ciego.

Los hijos del día y de la noche

La presencia de un héroe extraordinario como medio de defensa para una comunidad oprimida era vislumbrada por Corbucci desde **Minnesota Clay** y anclada en **Django** aunque es en **Navajo Joe** donde se hace más patente, retomando el indio interpretado por Burt Reynolds alguno de los caracteres dialécticos que los superhombres del *peplum* ya tenían con respecto a la comunidad. No es extraño que este personaje exigiera el cargo de *sheriff* y utilizara una propia legalidad que le resultaba extraña e incluso hostil para conseguir sus propios fines y defender al mismo tiempo al colectivo. En **Il grande silenzio**, el pueblo de Snow Hill esperaba la llegada del mudo personaje interpretado por Trintignant como esperanza para liberarse de la opresión de Tigrero, el brutal caza-recompensas, mientras que en **Los hijos del día y de la noche**, el bandido Jet Trigado (Tomás Milian) robaba a los ricos para dar comida a los pobres a modo de Robin Hood revolucionario. De esta forma, Corbucci creó un entramado intergenérico para reforzar sus discursos, revalidar el papel de la acción en sus filmes e integrar otros elementos como el surrealismo e incluso el humor, en ocasiones decididamente paródico.

Picaresca, revolución y parodia

En consonancia con el medievalismo paisajista, cultural y reactivo que se ha apreciado en el cine de Corbucci, la picaresca formaba una parte esencial del desarrollo de los personajes y la historia.

Los *westerns* del realizador están llenos de personajes que practican el engaño, continuas pequeñas traiciones y estafas, desde el inocente proxeneta que regenta el *saloon* de **Django** hasta los falsos generales revolucionarios como Mongo, interpretado por Bódalo en **Los compañeros**. Pero los mismos héroes (o mejor, antihéroes) de Corbucci juegan sus bazas burlonas sin descanso, siendo auténticos estándares de la picaresca como Vasco, el bandido con pretensiones revolucionarias de **Los compañeros**, o los mercenarios interpretados por Nero en ese film o, anteriormente, en **Salario para matar**. Alejados de estos esquemas quedan, desde luego, el pistolero redencionista de **Minnesota Clay**, el indio de **Joe el implacable**, el misterioso justiciero de **Il grande silenzio**, su sosias de **El especialista** (1969) -retomado por otro actor francés, Johnny Halliday- o el fanático *pater familias* de **Los despiadados**, aunque queda la sensación de que éstos son casos excepcionales dentro de las verdaderas intenciones de Corbucci.

Esta tendencia deformante de los personajes centrales provocó una progresiva inclinación a la parodia que el director supo controlar hasta el momento en que otros realizadores la impusieron como norma y las presiones comerciales obligaban a rodar ciertas escenas algo disonantes, como sucede en **Los hijos del día y de la noche** o, sobre todo, en todo el metraje de **El blanco, el amarillo y el negro**, donde Corbucci cede a la moda y desmonta el entramado emocional de toda su obra.

En medio de todo ello, Corbucci explotó, como el buen cineasta comprometido que era, en un discurso pro-revolucionario que desde entonces se haría ya clásico en el *spaghetti-western*, aunque el realizador de **Django** disponía de un caudal irónico que

Sollima en **Cara a Cara** o Damiani en **Yo soy la revolución** dirigían hacia la reflexión histórica o épica. En **Salario para matar** y **Los compañeros** se apreciaba una concienciación progresiva del bandido hacia el hecho revolucionario, aunque Corbucci lanzaba en la primera un guiño irónico y también cariñoso hacia la figura romántica del rebelde en un final magistral en el que Nero advertía a Paco, el insurgente, que su ideal era un sueño, lo que reafirmaba al salvarle la vida en el último momento y gritarle después que siga soñando. Aquí, el Polaco, mercenario canónico y elemento partidista por accidente, tendía una mano al revolucionario converso, no exento de sarcasmo y carente de fe. Sin embargo, en **Los compañeros**, el mercenario que vuelve a interpretar Nero quedará finalmente cautivado por la insurrección y, tras decidir seguir su camino, reaccionará al ver las amenazadoras tropas gubernamentales avanzar y se unirá a los rebeldes bajo un grito que define por actitud la concepción del cine de Corbucci: *"¡Vamos a matar, compañeros!"*. De todas formas, Corbucci se permite en este film ironizar sobre el pacifismo predicado por Xantos, el idealista líder interpretado por Fernando Rey, que es contradecido por la furia de sus airados seguidores y por sus mismos actos, pues para sobrevivir debe pactar con Vasco y El Sueco mediante multitud de actos violentos, y él mismo acudirá a la agresividad a la hora de defender sus ideales, aunque sea con un rifle descargado que, irónicamente, es la causa de su muerte.

En Corbucci, la revolución era, de todas maneras, un sueño im-

posible, que llevaba hacia una muerte redentora, heroica, pero sin triunfo. El contenido político del realizador se puede encontrar también en **El especialista** o **Los hijos del día y de la noche**, donde hay una crítica directa hacia las clases dominantes y terratenientes, no descuidando el aviso en torno a la xenofobia con la caracterización de la patrulla racista de los Jackson en **Django** o la reivindicación de la población india en **Joe el implacable**. De todas formas, la progresiva reiteración de los componentes picarescos y cómicos en los filmes de Corbucci derivaron en una expresa visión paródica del hecho revolucionario en **¡Qué nos importa la revolución!/Che c'entriamo noi con la Rivoluzione?** (1972), donde la elección de Paolo Villaggio y Vittorio Gassman ya indicaba los objetivos del realizador, aunque, sorprendentemente, éste no evitó en ningún momento el contenido violento y amargo del producto, produciéndose así un extraño híbrido que acababa por ser molesto, desconcertante y disperso, pero que, pese a todo, conservaba muchas de las grandes virtudes de su autor.

La nueva interpretación de clichés. El tema de la venganza

La venganza, el retorno del personaje al que han despojado de todo para recuperar su honor, es uno de los grandes temas del *western* clásico aprovechado de forma ceremoniosa y ritual por el *spaghetti-western*, sobre todo el de procedencia italiana, por razones eminentemente culturales. La cultura mediterránea -y la latina en general- es, por definición, revanchista, no sólo por determinación originaria sino también por tradición importada, como puede ser la gitana o la influencia musulmana del norte de África. De esta forma, la venganza tomó cuerpo de manera espectacular en el *spaghetti-western*, algo a lo que no fue ajeno Corbucci, aunque el director de **Django** utilizara unos contornos acerca de la misma que lo diferenció de la mirada más clásica dentro del subgénero que representa la historia y el personaje de Lee Van Cleef en **La muerte tenía un precio**.

En Corbucci nos encontramos con varios tipos de representación de la venganza. El primero de ellos fue el reivindicativo, expuesto en **Minnesota Clay**, donde el protagonista escapaba de la prisión para demostrar su inocencia, buscando al único hombre que podía testificar a su favor, un antiguo compañero convertido en un *sheriff* corrupto. Es una visión clásica que acompañaba a un film que explotaba con relativo éxito los elementos más reconocibles del *western* hollywoodiense. **Django** definió un modo abstracto, una venganza sin concreción, personificada en un ángel de la muerte que exterminaba hombres por doquier en aplicación de un peculiar sentido de la justicia. Fue el inicio de una serie de personajes de nombres extravagantes encabezados por el propio Django y sucedido por Sartana o Sabata, grandes pistoleros solitarios del *western* italiano.

Los super-villanos del universo Corbucci, practicaban un tipo de revancha ciega, obsesiva y decididamente sádica. Destacar sobre todo a los interpretados por Jack Palance en **Salario para matar** y **Los compañeros**. En la primera, el implacable "Ricitos" buscaba a El Polaco (Nero) para vengarse por una humillación en el juego. En el segundo film, el sicario, con una mano de madera, intentaba cazar a El Sueco (otra vez Nero), al que acusaba de haberle abandonado a su suerte en un pasado asociado. Pero no hay que olvidar al *sheriff* Franciscus, interpretado por Telly Savalas, en **Los hijos del día y de la noche**, cuyo odio por el personaje recreado por Tomás Milian le llevaba a una literal ceguera, una persecución letal e implacable de la que, desgraciadamente, Corbucci no sacaba todo el provecho, a causa de su inclinación a la comedia burda durante el metraje. Otro tipo de revancha es la del fanático sudista derrotado interpretado por Joseph Cotten en **Los despiadados**, un recorrido hacia la muerte pues es la apuesta ciega de un vencido que no reconocía su derrota, el final de su mundo.

En **Il grande silenzio**, el pistolero encarnado por Trintignant buscaba al asesino de su familia de forma sigilosa y calculada. Sin embargo, la venganza no era el objetivo final del personaje, sino la de culminar su ritual sacrificio en un enfrentamiento con el brutal caza-recompensas Tigrero, una redención mediante la autoinmolación con la que evitaba ser una repetición de su doble oscuro. En **Joe el implacable**, aparentemente la historia de venganza más típica en la obra de Corbucci, el realizador sorprendía al no enlazar una serie de muertes de manera mecánica, sino creando una asociación entre el indio agraviado y una comunidad que sufría también el horror del grupo infractor. Navajo Joe actuará de forma imperativa, autoproclamándose *sheriff* del lugar, pero su venganza no será nunca egoísta, sino a favor de un orden social que, en el fondo, le será siempre hostil.

Hacia una tipología básica del *spaghetti-western*

Si los principales personajes-tipo del *western* italiano comenzaron a diseñarse en **Por un puñado de dólares** por parte de Leone, lo cierto es que Corbucci determinó una serie de caracteres que se repetirán, con modificaciones, exageraciones y alguna evolución, hasta la decadencia del subgénero, a finales de los años setenta. Evidentemente, **Django** fue el gran catálogo de roles, aunque no el único, pues tanto las películas "revolucionarias" del director como rarezas más o menos extremas como **Joe el implacable** o **Il grande silenzio** incorporaron un amplio espectro a la galería humana del *spaghetti-western*.

- El solitario: Utilizando el modelo preestablecido por Leone y Eastwood en **Por un puñado de dólares**, Corbucci realizó una curiosa y contradictoria operación en la concepción de sus pistoleros solitarios. Más nihilistas, abstractos y crueles que el "hombre sin nombre", pero también más próximos y complejos, los solitarios de Corbucci serán modelos posteriores para el género. Django (Franco Nero), personaje mil y una veces explotado con posterioridad de manera expresa o encubierta (4), con su apariencia hostil, fría, calculadora y cínica, barba poco cuidada y vestimenta negra es el ángel oscuro por excelencia, siendo retomado por el propio Corbucci en **Johnny Oro** bajo la apariencia de Mark Damon, el actor que, en principio, tuvo en mente el director para ser Django. Por otra parte, Django marca una revolución al utilizar como arma ya no sólo los típicos revólveres o fusiles, sino una enorme ametralladora escondida en un ataúd, arma que luego Corbucci convirtió en paradigma de la revolución en posteriores películas.

El otro modelo de solitario fue el representado por Trintignant en **Il grande silenzio**, un pistolero implacable pero tremendamente vulnerable tanto física como emocionalmente, cuya estancia en el pueblo de Snow Hill significará tanto el reencuentro con la vida (a través de la historia de amor con Vonetta McGee) como el enfrentamiento final con sus propios fantasmas internos a través del duelo con Tigrero. El modelo de Silenzio fue retomado por Cor-

Il grande silenzio

bucci en **El especialista**, bajo la figura de otro actor francés, Johnny Halliday.

- El bandido/el revolucionario: Una nueva tipología que el director impuso en **Salario para matar** (Paco, el rebelde interpretado por Tony Musante), **Los compañeros** (Vasco, perfecta composición de Tomás Milian) e incluso en **Los hijos del día y de la noche** (de nuevo Milian en el papel de Jed Trigado). Todos ellos eran personajes dudosos, que se debatían entre el ideal y el oportunismo, aunque terminaban cediendo hacia el lado romántico del idealista con principios, a lo largo de un viaje iniciático cargado de percances.

- El mercenario: Fue la evolución mercantilista del solitario, mucho más cargado de potencial picaresco y humor y más dado a la aventura. Los personajes de Franco Nero en **Salario para matar** o **Los compañeros** establecieron modelos casi canónicos, con una cierta redención romántica al final de ambos filmes, sobre todo en el segundo.

- Villanos: Aunque en los *westerns* de Corbucci no existían propiamente héroes o personajes positivos, a excepción quizá del indio de Navajo Joe o el bandido rehabilitado de **Minnesota Clay** (al final llevando gafas como símbolo del abandono de su turbio pasado), hubo personajes que personifican de manera casi extrema una maldad amenazante, casi surrealista. Los bandidos xenófobos y fundamentalistas, encabezados por Eduardo Fajardo en **Django**, como la banda mexicana liderada por Bódalo, fueron ramificaciones radicales, pero no tanto como los super-villanos (ya citados en este texto) encarnados por Jack Palance o el *sheriff* fanático de **Los hijos del día y de la noche**, sin dejar la banda familiar y ultra de **Los despiadados** o el patético falso general Mongo interpretado por Bódalo en **Los compañeros**. Pero hubo siempre en Corbucci una presentación coral de la maldad, coincidiendo varios bandos de *baddies*, a veces enfrentados, como en **Django**, o aliados, como el ejército gubernamental, las hordas del coronel García y "Ricitos" en **Salario para matar**.

- La mujer: Prácticamente olvidada por Leone y muchos autores del *eurowestern*, tuvo en Corbucci un papel moderadamente activo. Así, en **Django**, María (Loredana Nusciak) será la causa de la implicación del protagonista en el conflicto, mientras que en **Los despiadados** las tres mujeres del film (la falsa viuda, su sustituta y la india) eran los detonantes que precipitaban el trágico destino del clan protagonista. Otro papel relevante es el de Columba (Karin Schubert) en **Los compañeros**, una revolucionaria cuyo amor por Vasco convertía a éste a la causa revolucionaria, mientras que en **Il grande silenzio**, Pauline (Vonetta McGee), la viuda de color a la que promete ayuda y venganza Silenzio era la catarsis interior para la reacción final del protagonista. Sin embargo, cuando Corbucci quiso dar un protagonismo mayor al elemento femenino no acabó de encontrar el equilibrio, como demostraba **Los hijos del día y de la noche**, donde el personaje de Sonny (Susan George), una bandida neófita enamorada de su compañero de andanzas, se debatía entre la pasión y los celos, con reacciones demasiado poco creíbles y forzadas, sin solución de continuidad.

Corbucci definió además todos sus tipos mediante la colaboración de una serie de actores habituales como Franco Nero (**Django**, **Salario para matar**, **Los compañeros**), Tomás Milian (**Los compañeros**, **Los hijos del día y de la noche**), Jack Palance (**Salario para matar**, **Los compañeros**) e incluso figuras secundarias como Eduardo Fajardo (un villano ejemplar y casi silencioso), José Bódalo e incluso el muy secundario Álvaro de Luna, sicario obligado en casi todos los productos del director. Esa fidelidad no es obligada a la hora de conseguir buenos resultados, pues actores episódicos en la filmografía de Corbucci como Jean Louis Trintignant y Klaus Kinski en **Il grande silenzio** o Telly Savalas en **Los hijos del día y de la noche** consiguieron composiciones memorables.

La reinvención de los espacios

Corbucci fue fiel al abandono, ya perpetrado por Leone, de los espacios típicos del *western* americano. El *spaghetti* no habla de conquista o renacer, sino de regresión y esterilidad; en definitiva, de muerte. Por ello, el desierto fue un espacio privilegiado para el realizador, un lugar inhóspito, caluroso, donde los hombres se mueven como fieras enloquecidas por el calor y el polvo. En **Salario para matar** y **Los compañeros** el desierto significaba, además, un espacio de iniciación y conocimiento, de evolución de los personajes, a la vez que un solar que era aprovechado por Corbucci para desbordar su tendencia intergénerica en favor de la aventura. Contrariamente, en **Los despiadados** el recorrido por las tierras estériles era un camino de involución, sin salida, con claro desenlace mortal, pues la caravana protagonista era, literalmente, funeraria.

Il grande silenzio cambió el calor desértico por las gélidas montañas de Utah, recurso escénico que Corbucci aprovechó para ahogar la voz de sus protagonistas, para apagar cabalgadas y tiroteos, para congelar miradas y sensaciones en el espesor de la nieve. Un film casi monocromático (el blanco se confunde con las vestimentas negras y el fango gris) donde espacio y personajes se fundían en una elegía poética sobre la necesidad del sacrificio, la valentía de acoger la muerte cuando ya no existe posibilidad de reencontrarse con la vida.

La ciudad fue el otro gran espacio investigado por la narración y los personajes de Corbucci. En **Django**, un puente alegórico (bajo el cual existen peligrosas arenas movedizas) marcaba la frontera entre el salvaje desierto y una ciudad donde el sol desaparecía, los habitantes no existían y la degradación, el fango y el cementerio parecían dominarlo todo. Esta concepción se repitió en **El especialista** y, en cierta manera, en **Il grande silenzio**, donde la urbe es sinónimo de muerte, dominada por los cadáveres de los bandidos cazados por Tigrero.

Una valoración artístico-comercial del *spaghetti-western* según Corbucci

Sergio Corbucci fue, sin duda, el gran artífice de los cánones del *spaghetti-western*, a la vez que un continuo renovador del subgénero. Su obra se compuso de filmes imprescindibles (**Django, Il grande silenzio**), renovadores (**Salario para matar**, **Los compañeros**), extraños (**Los despiadados**, **El especialista**) e incluso tremendamente fallidos (**Joe el implacable**, **Johnny Oro**, **Los hijos del día y de la noche**); pero, en cualquier caso, nunca superfluos. En su estilo encontramos secuencias perfectamente planificadas y rodadas, como la matanza de los Jackson en **Django**, los clímax finales de **Salario para matar**, **Los compañeros** o **Los despiadados** junto a momentos sorprendentemente descuidados como algunos enfrentamientos de **Joe el implacable** o toda la parte final de **Los hijos del día y de la noche**. Lejos de la complejidad formal y la maestría práctica de Leone e incluso de Sollima, Corbucci se reveló como un realizador mucho más imprevisible, referencial y ecléctico, cuya gran virtud radicó en la pasión que inyectó a muchos de sus filmes en consonancia perfecta con sus bandas sonoras (la conjunción acción/banda de Morricone funcionó a la perfección en las dos películas "revolucionarias" protagonizadas por Franco Nero) y la visceralidad de sus imágenes. Sus *westerns* brillaron más por sus poderosas escenas de acción (con ametralladoras, asaltos en masa e incluso bombardeos de la aviación) que por la simetría de sus duelos, algo a lo que Corbucci recurrió con brillantez solamente en el final de **Django**, utilizando un plano casi subjetivo desde el pistolero para contar el enfrentamiento, dejando de lado el primer plano o el detalle, o en **Salario para matar**, donde sí se atrevió a ironizar sobre el estilo Leone mediante un duelo en una plaza de toros entre el asesino "Ricitos" y el rebelde Paco.

Tampoco hay que dejar de lado la utilización que Corbucci hizo de estilemas poco frecuentes como el *flash-back* o la voz en *off*, introducidos de forma efectiva y alejados de la pomposidad (brillante, eso sí) de Leone y, en cierta manera, Sollima. En **Salario para matar**, una primera escena algo surrealista y rompedora situaba al personaje de Nero contemplando una corrida de toros cómica con payasos y enanos. La voz en *off* de su personaje nos explicaba que uno de los comediantes era un famoso rebelde mexicano y, desde ese momento, comenzaba a operar un *flash-back* que casi completaba el círculo, volviendo a ese momento al final del film, pero completándolo con un epílogo con duelo incluido. En **Los compañeros** este recurso estaba tomado prácticamente de la misma forma, aunque en este caso encontrábamos a Vasco y El Sueco a punto de batirse en duelo, mientras una mujer, Columba, corría desesperada para evitar la confrontación. La retroacción nos descubría que, en realidad, los dos personajes sólo estaban enfrentados ideológicamente, y que el peligro, para ambos, procedía de otros bandos, configurando Corbucci una evolución narrativa donde la apariencia y la vulnerabilidad de roles y alianzas son práctica habitual. Curiosamente, cuando Corbucci se apartó de los cánones

Los compañeros

más establecidos del subgénero, surgieron obras sorprendentes como **Los despiadados**, un híbrido entre *western* pesimista de Hollywood y *eurowestern*, o la excepcional **Il grande silenzio**, un canto lúgubre, calmado y poético sobre el odio y la muerte, cuyo silencio final redime la obra de un autor inclasificable, que permitió al *spaghetti-western* convertir el caos temático y contextual en autoría reivindicable.

El concepto del *western* según Corbucci resultó el más comercial e influyente de finales de los años sesenta y comienzos de los setenta, siendo imitado desde ese momento y configurando películas tan decisivas como **Oro maldito**, **Y Dios dijo a Caín**, **Joko, Invoca Dio... e muori** (Antonio Margheriti, 1968) o **El bastardo** (*Django il bastardo*; Sergio Garrone, 1969), hasta llegar a filmes crepusculares del *spaghetti* como **Keoma** (una versión metafísica y *new age* del propio **Django**) o **Los cuatro del Apocalipsis** (*I quattro dell'Apocalisse*; Lucio Fulci, 1975), reducción sádico-*gore* y decididamente *trash* de los estilemas de Corbucci a cargo de uno de los máximos representantes del *splatter* italiano. Además, es indudable que el propio Sergio Leone recogió la influencia de los filmes revolucionarios de Corbucci en **¡Agáchate, maldito!** (*Giù la testa*, 1971) aunque con muchísima menos fortuna. Por otra parte, películas americanas como **Grupo salvaje** (*The Wild Bunch*; Sam Peckinpah, 1969) o **Los últimos hombres duros** (*The Last Hard Men*; Andrew V. McLaglen, 1975), cuya violencia excesiva fue achacada en ocasiones a Leone, manifestaban una influencia mucho más determinante procedente de los ambientes sucios, polvorientos y nihilistas del director de **Los despiadados**, sin olvidar los referentes temáticos entre Navajo Joe y un éxito *yankee* de principios de los setenta interpretado por Charles Bronson y titulado **Chato, el apache** (*Chato's Land*; Michael Winner, 1971).En este sentido, y por mucho que el mismo Eastwood haya indicado que los *westerns* dirigidos por él en Hollywood han sido un homenaje al director de **La muerte tenía un precio**, un análisis más detenido de los mismos revela algunas sorpresas. **Infierno de cobardes** (*High Plains Drifter*, 1972) es un hábil combinado de **Django** y de una secuela de éste como es **El bastardo**, con el que tiene sorprendentes coincidencias temáticas. Por su parte, **El fuera de la ley** (*The Outlaw Josey Wales*, 1975) incorpora un viaje iniciático por las cenizas del Oeste muy propio del cine de Corbucci o **El jinete pálido** (*Pale Rider*, 1985) recupera ciertas ideas temáticas y visuales (el paraje montañoso, la nieve, el pistolero marcado) de **Il grande silenzio**. Por último, **Sin perdón** (*Unforgiven*, 1992) queda más lejos del círculo temático del creador de **Django**, pero no de algunas películas del *western* italiano influidas por éste, como **Y Dios dijo a Caín**, cuyo clímax final nocturno es reproducido en cierta forma por Eastwood en su oscarizada película. Y es que Corbucci fue un creador silencioso, como alguno de sus personajes, cuya huella en el cine de género italiano y en la producción internacional quedó discretamente trazada sin los estrépitos que otros autores ocasionaron a base de populismo y planificada reivindicación.

NOTAS

1. Mongin, Olivier: *Violencia y cine contemporáneo*. Paidós. Barcelona, 1997. Página 29.

2. Recordemos su memorable papel dramático en películas como **Desafío en la ciudad muerta** (*The Law and Jake Wade*; John Sturges, 1958) o **El hombre del Oeste** (*Man of the West*; Anthony Mann, 1958).

3. Serie norteamericana titulada originalmente **Wild Wild West** (temporadas 1965-1970) donde los villanos alcanzaban unas proporciones a veces surrealistas y cuya versión cinematográfica, dirigida por Barry Sonnenfeld, incorporaba algún detalle visual (como el esbirro con trompetilla en el oído) que ya utilizara Corbucci en **Los compañeros**.

4. Django se convirtió en el personaje más popular creado por el *western* italiano, por encima incluso de "el hombre sin nombre" de Eastwood y personajes como Ringo, Sartana o Sabata. Además de las películas que utilizaban el tirón del personaje, unas veces caracterizado como ángel vengador, otras como cazador de recompensas, e incluso retratado en clave paródica. En ocasiones, películas con otros personajes fueron disfrazadas como secuelas de **Django** para potenciar su tirón comercial, como la versión anglosajona de **Oro maldito** de Giulio Questi titulada **Django Kill... If You Live, Shoot** o la francesa de **Keoma**, que pasó a ser **Django Rides Again**. De todas formas, de las más de treinta producciones que utilizaron la franquicia, sólo existe una secuela oficial al film de Corbucci, **El regreso de un héroe** (*Il ritorno di Django*; Nello Rossatti/Ted Archer, 1987), interpretada de nuevo por Franco Nero.

Django

Sergio Sollima

Un aventurero en el Oeste

Sergio Sollimaren westernak, ***La resa dei conti*** *(1967),* ***Faccia a faccia*** *(1967), eta* ***Corri, uomo, corri*** *(1968), zalantzarik gabe, generoak Europan nahiz Iparramerikan izan dituen film onenen artean daude. Zergatik? Ba, beste zenbait arrazoiren artean, bere diskurtso moralaren -ez, ordea, moralistaren- konplexutasunagatik eta zentzua ematen dion bilbe formalaren edertasunagatik.*

Antonio José Navarro

Apuntes biográficos

Sergio Sollima nació en Roma el 17 de marzo de 1921. Desde su infancia desarrolló una gran afición por el cine -especialmente estadounidense-, fomentada en gran parte por su familia, asidua consumidora de programas dobles en cines de barrio. Finalizados sus estudios secundarios se matricula en 1939 en la facultad de derecho, la cual abandonará en 1941 para ingresar en el Centro Sperimentale di Cinematografia a fin de cursar estudios de realización. Ese mismo año es llamado a filas, pero en septiembre de 1943 deserta y entra a formar parte de un grupo clandestino de filiación católico-comunista. Hasta 1945 es un agresivo activista de la Resistencia, experiencia que dejará en él una huella indeleble (1).

Tras la guerra se dedica profesionalmente al teatro, ya sea como

dramaturgo o como director de escena. Su primer libreto, *L'uomo e il fucile*, era una "comedia partisana" que, en 1947, se alzó con el primer premio en el Festival Internacional de Praga. Entre sus obras más destacadas figuran *Gli uccisori* -un drama inspirado en la novela de James M. Cain *El cartero siempre llama dos veces*-, una revista llamada *I pallistini* y una comedia, *Apocalisse a Capri*, que cosechó un gran éxito de crítica y público. Durante esa época asume la dirección del Teatro Arlecchino di Roma -hoy llamado Flaiano-, a la vez que inicia su actividad como crítico cinematográfico, publicando hacia finales de 1947 el libro *Il cinema in USA*, el primer ensayo sobre el cine de Hollywood aparecido en Italia.

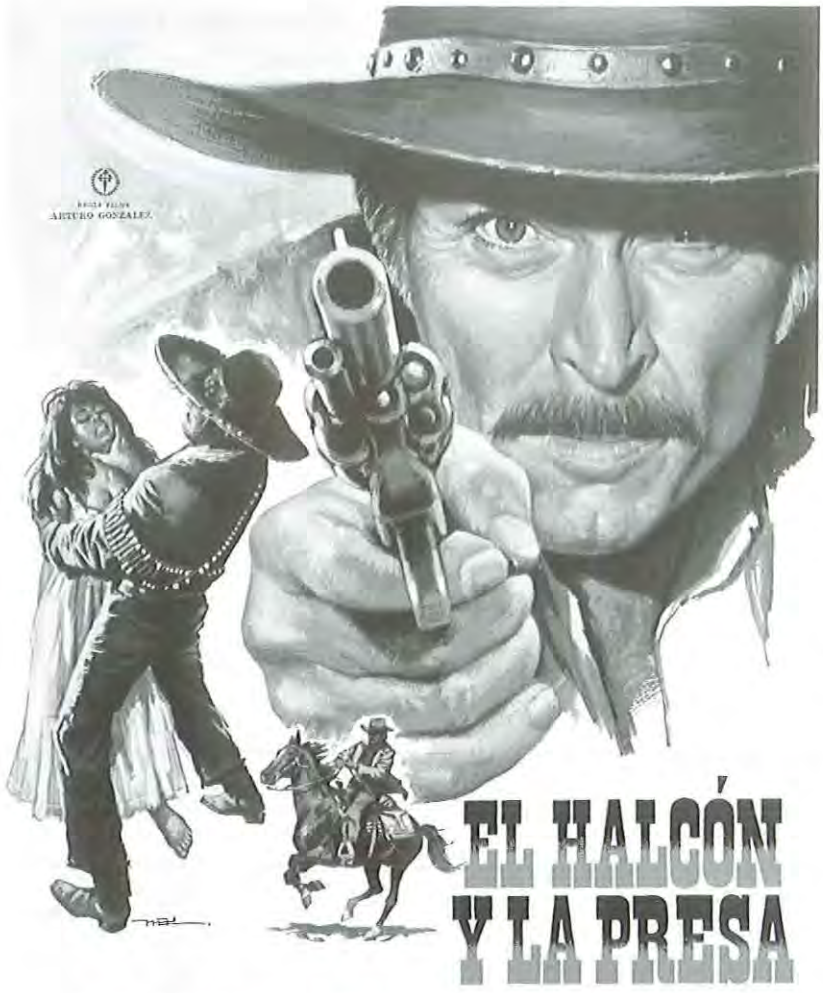
A principios de los años cincuenta arranca su actividad en la emergente industria del cine italiano, primero como ayudante de dirección en filmes como **Trieste mia** (Mario Costa, 1951), **Solo per te, Lucia** (Franco Rossi, 1952), **Terra straniera** y **Baracca e Burattini**, ambas dirigidas por Sergio Corbucci en 1953. También colabora junto a Alberto de Martino en la realización de dos documentales muy polémicos en su época, **Intervista al cervello** -centrado en las actividades cotidianas de un manicomio- y **Turismo col pollice** -alrededor de las vacaciones de los jóvenes que hacen autoestop-. Posteriormente, empieza a escribir guiones para Luigi Comencini -**Persiane chiuse** (1950)-, Pino Mercanti -**El caballero de los cien rostros** (*Il cavalliere dei cento volti*, 1960)-, Domenico Paolella -**Il segreto dello sparviero nero** (1961)-, Carlo Campogalliani -**Ursus** (1961)-, Guido Malatesta -**Goliath contra los gigantes/Goliath contro i giganti** (1962)-, Gianfranco Parolini -**Los diez gladiadores** (*I dieci gladiatori*, 1963)- y Nick Nostro -**Espartaco y los diez gladiadores/Gli invincibili dieci gladiatori** (1964)-.

En su debut como realizador dirigió a Enrico Maria Salerno y Catherine Spaak en el *sketch* titulado *Le donne*, uno de los cuatro episodios que componían el film colectivo **L'amore difficile** (1962), en el que también participaban Luciano Lucignani, Nino Manfredi y Alberto Bonucci. En 1965, oculto bajo el seudónimo de Simon Sterling, escribe y dirige **Agente 3S3. Pasaporte para el infierno/Agente 3S3, passaporto per l'inferno**), un *exploit* "jamesbondiano" protagonizado por Giorgio Ardisson, cuyo ritmo trepidante y agudo trazo de personajes hacían olvidar las graves deficiencias presupuestarias de la película (2). El gran éxito de taquilla que el film obtiene propicia, como era de esperar, una secuela, **3S3, agente especial/Agente 3S3, massacro al sole** (1966). Ese mismo año Sollima convence a Alberto Grimaldi para que le financie **Consigna: Tánger 67/Requiem per un agente segreto**, protagonizada por Stewart Granger y Daniela Bianchi, en el que la intriga alrededor de espías y agentes secretos queda diluida en una agitada aventura alrededor de una sombría *vendetta*. A partir de este momento, y dejando a un lado los *westerns*, la obra fílmica de Sergio Sollima se compone de otras dos trilogías: la *nera*, integrada por **Ciudad violenta** (*Città violenta*, 1970), **El cerebro del mal** (*Il diavolo nel cervello*, 1972) y **Revólver** (*Revolver*, 1973), y la "salgariana", formada por **Sandokán, el tigre de Malasia** (*Sandokan*, 1976), **El juramento del Corsario Negro** (*Il corsaro nero*, 1976) y **La tigra è ancora viva: Sandokan alla riscossa** (1977) (3).

Sobre un *western* filosófico

La contribución de Sergio Sollima al *western* europeo no debe valorarse desde una perspectiva cuantitativa, sino cualitativa. Sus tres *westerns*, **El halcón y la presa/La resa dei conti** (1967), **Cara a cara/Faccia a faccia** (1967), y **Corre, Cuchillo, corre** (*Corri uomo, corri*, 1968), se hallan sin duda a la altura de los mejores títulos del género, ya sean europeos o norteamericanos. ¿Por qué? Pues, entre otras razones, por la complejidad de su discurso moral -en absoluto moralista- y por la belleza del entramado formal que le da sentido. De hecho, no es osado sugerir que Sollima es un curioso cruce entre Emilio Salgari y Ugo Foscolo: amante de la aventura, de la acción, el cineasta romano gusta de una cierta corporeidad física a la hora de retratar personajes, ambientes y situaciones; sensibles, enérgicos, los *westerns* de Sollima, a pesar de una esquiva pero palpable concepción tenebrosa del mundo y del ser humano, dan cabida a las más diversas actitudes prácticas, al ascetismo y al cinismo, a la feroz renuncia y al gozo frívolo, al hacer y al no hacer. Con absoluta claridad advertimos aquí un sutil vínculo entre el arte y la filosofía: el arte que se manifiesta como experiencia total, que luego el pensamiento muestra con mayor fuerza y certeza. En ello ha jugado un papel muy importante la sólida formación cultural del cineasta, que le ha permitido conjugar, con extrema habilidad, las exigencias comerciales de la industria y los más elevados requerimientos del espectáculo cinematográfico.

En los *westerns* de Sollima existe, paradójicamente, una antihistórica consideración de la Historia. En ellos, la malignidad de un sistema social y jurídico que se autodenomina cínicamente "civilizado", la corrupción de los ideales revolucionarios, una perversa lucha de clases basada en la avaricia y el asesinato o el brutal despotismo de la burguesía anglosajona a la hora de "conquistar" el Oeste, son un mero paisaje de fondo sobre el que se desarrolla el auténtico *deus ex machina* de sus filmes: la turbulencia de la vida, donde chocan los más diversos sentimientos y actitudes. De ahí su exaltación de



la moral individual de personajes como Jonathan Corbett (Lee Van Cleef) en **El halcón y la presa**, Charlie Siringo (William Berger) en **Cara a cara** o "Cuchillo" Sánchez (Tomás Milian) en **Corre, Cuchillo, corre**. Este heroísmo del antihéroe se encuentra excavado en la interioridad, en la precariedad del existir. Es la única manera, tal y como nos lo muestra Sollima, de resistir el torbellino de la Historia, alejándose de toda comunión colectiva y de todo impulso solidario, aunque siempre esté presente la interdependencia de cada persona con la vida de los demás.

En consecuencia, la política no ocupa un lugar predominante en la concepción teórica de los *westerns* dirigidos por Sergio Sollima; sólo la moral, una moral tremendamente nihilista. La rectitud del *bounty killer* Jonathan Corbett en **El halcón y la presa** -quien jamás cobra la recompensa que se ofrece por los forajidos que captura: *"Lo hago porque creo en la ley"*, exclama- se vincula a un concepto muy nietzschiano del heroísmo y la violencia. Corbett, al igual que Charlie Siringo en **Cara a cara** -un agente especial de la Pinkerton que se extralimita en sus atribuciones a la hora de desarticular la banda de "Beauregard" Bennet (Tomás Milian)-, son personajes cuya exuberancia vital provoca una auténtica inversión de valores. Arriesgan la vida constantemente, poniéndose a sí mismos a prueba frente el peligro o la adversidad, en aras de un sentido de la justicia que nada tiene que ver con la moral tradicional del *Establishment*. Pelean y matan para distinguirse de esa sociedad formada por seres viles y mediocres que usan el dinero, la crueldad y el engaño para socavar su fuerza e integridad: en **El halcón y la presa**, el terrateniente Brokston (Walter Barnes) ofrece a Corbett apoyo político en su carrera hacia el Senado -con el nada altruista propósito de obtener su ayuda para construir un ferrocarril entre los USA y México, a lo cual Corbett responde: *"De acuerdo, pero que quede bien claro: a mí sólo me interesa Texas y no los millones que usted pueda ganar..."*-, a la vez que le insta a capturar, con fines netamente propagandísticos, a "Cuchillo" Sánchez (Tomás Milian), un peón mexicano presunto culpable de la violación y asesinato de una niña de doce años -en realidad, testigo involuntario del crimen, cometido por el yerno de Brokston (Ángel del Pozo)-; en **Cara a cara**, los burgueses que manipulan las rencillas personales de "Beauregard" Bennet para limpiar su ciudad de indeseables -asistiendo a la matanza que tiene lugar en la *main street*, desde la ventana del *saloon* donde se reúnen, con la misma excitación con que se contempla un evento deportivo...-, son los mismos que lanzan a Siringo tras la pista del fuera de la ley, cuestionando abiertamente sus métodos poco ortodoxos.

Ahí se percibe el indudable atrevimiento de Sergio Sollima a la hora de plantear sus contenidos dramáticos. El realizador concibe sus *westerns* como fábulas que, por un lado, desmitifican respetuosamente toda una tipología del Oeste -en sus *westerns* nadie es lo que parece: desde la "sadiana" ranchera que encarna Nieves Navarro en **El halcón y la presa** hasta la arribista "sargento" del Ejército de Salvación interpretada por Linda Veras en **Corre, Cuchillo, corre**,

pasando por el tímido profesor del Este al que da vida Gian Maria Volonté, convertido en despótico forajido en **Cara a cara-**, mientras que, por otro, proponen sus propios mitos -*cf.* la bulliciosa y vitalista picaresca de "Cuchillo" Sánchez halla su justa réplica y contrapunto en la pétrea integridad de Jonathan Corbett en **El halcón y la presa**, el vitalista salvajismo de "Beauregard" Bennet en **Cara a cara** o la turbulenta doble moral del pistolero Daniel Cassidy (Donald O'Brien) en **Corre, Cuchillo, corre**-. El talento como narrador de Sollima halla aquí un desahogo sin inhibiciones, desembarazándose de ideas generales y estereotipos para concentrarse en "sus" personajes.

Los *westerns* de Sergio Sollima son inconfundibles por la precisión y lo personal de su expresión visual, por su ritmo y por la poética implícita en las secuencias más insospechadas -*cf.* en **Corre, Cuchillo, corre**, la intensa emoción que desprende el instante en que Cassidy, después de abatir a un antiguo compañero de correrías revolucionarias, permanece rígido como una estatua contemplando el cuerpo de aquél sin vida, gracias a un plano *scope* de sobria belleza, con la alta y enjuta figura del pistolero, totalmente vestido de negro, recortada sobre un fondo de casas blancas, un cielo de intenso color azul y un agreste suelo de apagados tonos marrones...-. La planificación limpia y concisa de las películas de Sollima, huérfana de ese énfasis, en ocasiones un tanto autoparódico, que cineastas como Leone o Corbucci imprimen a sus ficciones, invita a pensar que detrás de todo ello existe una calculada falta de emoción. Nada más falso. Lo que ocurre realmente es que, plano a plano, el autor de **Cara a cara** demuestra ser un artista consumado hasta la sofisticación, cuyo mayor rasgo estilístico es, precisamente, la ausencia -aparente- de dicha sofisticación. Sollima elude en todo momento efectuar "ejercicios" de estilo; él es un gran observador, y como tal sabe que, ante todo, la puesta en escena es la que hace a sus obras especiales.

El autor frente a su obra

"Como espectador me gustan mucho los filmes de acción... pero la acción funciona cuando es el resultado de un choque, y un choque debe ocurrir no sólo porque uno de los dos oponentes tenga valor y el otro no. Se precisan motivaciones para el conflicto, las cuales resultan mucho más apasionantes cuanto más elevadas y complejas son. El encuentro, para ser interesante, debe ser ideológico, político, de personalidad. Es mucho más divertido, y sano, asistir a un duro encuentro de caracteres que pueda generar una acción aún más intrigante, que ver treinta personas dándose golpes en la cabeza. (...) Siempre me ha intrigado (...) la influencia de la sociedad sobre el individuo y la del individuo en la sociedad. (...) El problema de la culpa en el individuo y en la misma sociedad. Este tema, que está muy presente en mis películas, siempre me ha apasionado, manifestándose casi siempre en forma de violencia, en forma de acción" (4).

"En los westerns *detesto a los buenos y adoro a los malos, que son siempre menos perversos que los primeros. En aquella época, en la América de trenes y ferrocarriles, de civilización y progreso, de genocidios codificados y legalizados, convivían civilización y barbarie. Existían tipos poderosos*

Cara a cara

para quienes un muchacho mexicano, si se interponía en su avance, no constituía ningún problema: se le cazaba como a una bestia y punto. No era una burguesía convencional, era una burguesía conquistadora" (5).

"El western *americano era la pasión de toda una generación de realizadores italianos, a la que yo pertenezco. Una pasión muy sincera que cultivamos a través de nuestra percepción cultural. Sin duda, no habíamos estudiado la historia de los Estados Unidos más de lo que lo han hecho muchos norteamericanos. Pero en el* western *italiano la escenografía, el vestuario, son mucho más realistas y variados que en el* western *americano, tanto que ahora los americanos deben tener en cuenta nuestras aportaciones y tomar ejemplo. Tal vez porque éramos extranjeros hicimos un esfuerzo de documentación acerca de las raíces del* western *muy apasionado, muy divertido, unido a toda la experiencia del cine neorrealista"* (6).

"Lo que más me interesaba en mis westerns *era explicar cómo se podía luchar en el Tercer Mundo por la propia supervivencia, sobre todo tomando conciencia de cuáles eran los verdaderos problemas y cuáles los verdaderos enemigos. En mis películas, el personaje interpretado por Tomás Milian era un subproletario astuto, ignorante e instintivo.* ***Corre, Cuchillo, corre*** *y* ***El halcón y la presa*** *-dos películas que ingresaron millones en su momento- son la historia de este pobrecillo y de sus contradicciones, de cómo debe luchar contra la ignorancia para alcanzar su dignidad como ser humano. Ahora se están haciendo tesis doctorales alrededor de estas películas, cuando en la época no merecieron ni una línea por parte de la crítica. Pero me gustaba el hecho de que los jóvenes que se manifestaban en el 68 sintieran que el film estaba hecho para ellos"* (7).

"En ***El halcón y la presa*** *me encantaba el contraste entre la super-eficiencia tecnológica del* bounty killer, *con sus armas, su mentalidad científica aplicada a la caza del hombre y, por otro lado, el subproletario que vive únicamente del cerebro, de la picaresca, de la inteligencia, que se salva sin apretar nunca el gatillo, sólo con el cuchillo, y acaba convirtiéndose en un héroe. Podía ser la historia de un "boina verde" americano y de un* vietcong, *de un oficial inglés y de un pequeño nativo en la India colonial... Dos personajes que poseían todos los elementos del* western, *pero también, en un cierto sentido, iban más allá del ámbito de su encuentro"* (8).

"Quizá el film mío que más me gusta es ***Cara a cara****, porque la idea y el guión eran míos. Era una historia épica que necesitaba una duración más larga, tres horas, y un ritmo más lento, dilatado. Pero, aunque aligerado, conserva todo lo que quise expresar. (...) Entre el profesor enfermo de tisis que viaja a Texas para mejorar su salud y el bandido de "La horda salvaje" se produce una extraña ósmosis. El primero empieza a sanar, despertándose sus instintos agresivos, mientras que el segundo, al tomar contacto con la cultura, empieza a cuestionarse por primera vez en su vida por qué dispara, por qué mata..."* (9).

"El personaje de 'Cuchillo' Sánchez funcionó porque la platea, y en particular los jóvenes, lo veían como uno de ellos. No era una especie de superhéroe frío, como Clint Eastwood, sino muy humano: cuando se debía robar, robaba, mintiendo continuamente, tenía todos los defectos humanos y pertenecía a una clase social que jamás había protagonizado un western. *Eran los tiempos contestatarios del 68 y, aunque no tenía ninguna intención de hacer un film para aquel público, la cosa fue así, fue visto y amado por ellos"* (10).

***El halcón y la presa*:**
La víctima no es siempre la que está delante del revólver

Dotada de una vitalidad nada prepotente pero sabiamente administrada y directa, llena de temple, de fuerza, **El halcón y la presa** descolla entre todos los *westerns* europeos -situándose a la altura e, incluso, muy por encima de algunos de los mejores trabajos de Sergio Leone (11)- debido a que su autor, Sergio Sollima, consiguió un equilibrio admirable entre la acción y la contemplación.

Esto puede percibirse desde la primera secuencia del film, cuando Jonathan Corbett "ejecuta" a un trío de forajidos que huye desde Texas con el botín obtenido durante el asalto a un banco. *"Cuerda o pistola"*, exclama el adusto Corbett, erigido en juez y jurado, con la firme decisión de aplicar su draconiano sentido de la justicia por encima de cualquier otra consideración. Pero Sollima no juzga al personaje, únicamente lo define por sus actos, que explican muy elocuentemente cuál es su manera de ver el mundo. A ello ayuda la excelente interpretación de Lee Van Cleef: en un solo gesto, en una sola mirada, es capaz de conjugar la escalofriante ferocidad del asesino con un humano sentido del cinismo, bajo el cual enmascara sus dudas y frustraciones respecto a la frágil equidad que preside su cacería de "Cuchillo" Sánchez, sin olvidar su áspera profesionalidad en todo lo referente a la violencia y la muerte.

Además, en dicha secuencia también podemos advertir el gusto del realizador romano por una preciosista puesta en escena -reñida con cualquier hueco manierismo-, por un ritmo ágil y sostenido, muy hollywoodiense -que, aún dinamizando el espectáculo, en ningún momento desactiva el sentido del relato-. Recordemos el antológico -y ritual- enfrentamiento de Corbett con los forajidos, en que la composición de los encuadres en *scope* y la posición de la cámara construyen el dramatismo del momento: Corbett desafía a los *outlaws* colocando tres balas encima de un tronco seco, en un plano donde el trío de proyectiles aparece en primer término, uno por cada forajido, anunciándonos así cuál será su destino; la ligera inclinación de la cámara durante el ascenso de los bandidos hasta el lugar donde se topan con Corbett, con las grandes masas boscosas recortándose en el horizonte; el plano que relaciona a los tres fugitivos con su compinche ahorcado, tomado en picado desde lo alto del árbol en el que se balancea el cadáver...

Todo realizador debería, desde el inicio de su carrera, ser fiel a sus posibilidades y tratar de afinarlas; tener el mayor respeto por el poder de las imágenes para comunicar, para emocionar; mantener el cine vivo y renovarlo si es posible, sin hacer concesiones a nadie, y menos al poder o la moda, planteándose en su tarea los retos más arriesgados. Así pues, en **El halcón y la presa** Sergio Sollima opta por explorar las sinuosas connotaciones morales del guión escrito por Franco Solinas y Fernando Morandini, en detrimento de arquetipos y convenciones (12). La acción y el suspense derivados de la caza del hombre se convierten en un humus revolucionario, entendido como un enfrentamiento entre la verdad y la mentira, entre la justicia y la opresión, son conducidos por Sollima con una energía increíble, coherente con su pensamiento antidogmático. La duda, la reserva y la incertidumbre presiden el siniestro juego del gato y el ratón entre el *bounty killer* y el ladronzuelo mexicano. La secuencia en que "Cuchillo" juguetea con la joven Sara (Maribel Martín) -integrante de la caravana de mormones-, a orillas de un río, nos inquieta por-

que creemos estar ante una nueva agresión sexual del mexicano -*"¡Qué guapa eres, Sara!"*, le dice, mientras la invita a bañarse con él-. Corbett interviene en lo que parece ser un momento crítico, ¡pero es la propia Sara quien le dispara por la espalda creyendo que es un bandido! Pero la sorpresa de Corbett será aún mayor cuando descubra que la adolescente no es la hija del jefe de los mormones sino una de las cuatro esposas... Los hechos no son lo que parecen, y los prejuicios actúan como dinamizadores de la acción. "Cuchillo", ladrón y embustero, en realidad sobrevive con éxito en una sociedad tremendamente inhumana con los desgraciados como él, y Corbett, todo pistola y moral(ismo), deviene un juguete en manos del poder. *"¿Quién es el peor de los dos?* -le escupe "Cuchillo" a su perseguidor mientras ambos, muy simbólicamente, se encuentran encarcelados-. *Si supieras lo que significa huir comprenderías que es mucho más difícil que perseguir. Te has lanzado a perseguirme sin más, como un animal. ¿Te has parado a pensar si soy culpable?".*

Las relaciones entre opresores y oprimidos en **El halcón y la presa** tienen un fuerte y acre gusto "sadiano". Recordemos, por ejemplo, las aventuras de "Cuchillo" en el rancho que regenta Nieves Navarro, quien, cual viuda negra, se dedica primero a fornicar y luego a torturar (¿devorar?) a sus ocasionales compañeros (13). Lo "sadiano" del personaje y de las situaciones que origina su gélido libertinaje evoca unas certeras reflexiones de Roland Barthes acerca de la obra del Divino Marqués (14): el "desorden" del libertino está perfectamente organizado -Nieves Navarro, siempre vestida de negro, adoptando una pose distante y autoritaria, exige a sus subordinados que la llamen "Señora", mientras éstos se apresuran a cumplir sus órdenes...-, pues la lujuria no tiene freno, pero sí orden -de una escena a otra, Nieves Navarro seduce a "Cuchillo" y, más tarde, mientras el mexicano es azotado, provocando en ella una obvia satisfacción erótica, intenta seducir a Corbett ofreciéndole compartir no sólo su lecho, sino también su poder: uno detrás de otro, mecánicamente, siguiendo un insaciable afán depredador...-. Subrayar que, para Sollima -como para Sade-, el dinero es prueba del vicio y alimento del placer, no porque procure placeres -tanto a Brokston, obsesionado por la caza y la violencia, como a "la Señora", ogresa que aglutina el deseo y la muerte, su fortuna y posición parecen no gratificarles en absoluto, sino porque convierte la pobreza en un torvo espectáculo. La sociedad burguesa que el cineasta nos presenta en **El halcón y la presa**, equiparable a la que nos mostraba el escritor francés, no es cínica, sino cruel: con retorcido deleite, nos dice que tiene que haber ricos para que haya pobres.

La plasticidad de **El halcón y la presa** es de una belleza admirable, pero más que de la planificación o del mimo pictórico que evidencian los encuadres, la citada belleza surge de la frágil relación entre los personajes y el decorado contra el que se definen constantemente. La secuencia final, cuando la inocencia de "Cuchillo" queda clara, exhibiendo cada personaje su verdadero rostro, sin máscaras, es un claro ejemplo de ello: la aridez casi extraterrestre, surreal, del desierto donde el pétreo Corbett se sitúa al lado de "Cuchillo" contra el capitalista Brokston y sus secuaces, unida a la elaborada profundidad de campo y los planos generales, convierten las figuras de los combatientes en símbolos físicos del conflicto que los enfrenta, más allá de su propia entidad mítica y dramática como personajes. Una extraña mezcla, si se me permite la osadía, entre Giorgio de Chirico y Frederic Remington... De hecho, tales *morceaux de bravoure* son momentos más conceptuales que narrativos, capaces de otorgar al film un valor poético que rompe con la fría apariencia de la película.

Cara a cara: Entre la pluma y la espada

Para algunos especialistas en el *western* europeo, **Cara a cara** es uno de los epítomes del *western* político. Consecuentemente, los británicos Laurence Staig & Tony Williams escriben: *"Estilística y temáticamente, **Cara a cara** es uno de los más importantes* westerns *italianos. Antecedente de **Performance*** (*Performance*; Donald Cammell y Nicholas Roeg, 1970), *la película cuestiona si los principios morales y culturales de un entorno 'civilizado' permanecen necesariamente en un hombre expuesto a una situación distinta. Paradójicamente, en **Cara a cara** es el fuera de la ley 'Beauregard' Bennet quien se erige en una figura mucho más moral que el civilizado Brad Fletcher (Gian Maria Volonté). El film arranca con Fletcher, un profesor de Nueva Inglaterra, despidiéndose de su alumnos, en una sombría clase donde la lluvia, cayendo desde un oscuro cielo, golpea las ventanas. Sufre una enfermedad terminal -tuberculosis- y debe marchar al Oeste para mejorar su estado. Brad enfatiza en esta escena -esencial para el resto de la película- que lo importante es siempre saber lo que es correcto y actuar en conciencia. Los acontecimientos posteriores prueban que Brad es sólo un vacuo moralista desde que el Oeste pone a prueba sus frágiles principios"* (15). A su vez, el ensayista italiano Luca Beatrice argumenta lo siguiente: *"En **Cara a cara** la revolución es un viejo ideal romántico e intelectual que envuelve al hombre en una eterna, poética, ilusión. Durante una fiesta local* -en Piedras de Fuego, la guarida de "Beauregard" Bennet y su "manada salvaje"- *el profesor Fletcher*

le dice a un mexicano: 'Veo danzar a toda esta gente, pero me parece que no están vivos, que son sólo fantasmas'. *Y el mexicano le responde:* 'Son cazadores de bisontes sin bisontes, *cowboys* sin ganado, buscadores de oro sin oro'. *Todo lo que resta de la vieja Frontera, que rechaza la intrusión del telégrafo y del tren, o sea, de la nueva realidad capitalista, está revestido con los valores supremos de la libertad y de la independencia. No es el caso del interlocutor de Fletcher, un mexicano, símbolo de todos los pueblos de Sudamérica que la cultura occidental ha sometido..."* (16).

Cara a cara no es un film político en el sentido estricto del término, por cuanto no aborda hechos presentes ni pretéritos, ya sea de manera filosófica, como en **El halcón y la presa** -el capitalismo concebido como una refinada perversión, como una *sadiana* crueldad...-, o de forma alegórica, como en **Corre, Cuchillo, corre** -donde se ponen en entredicho los diferentes intereses que se enmascaran tras una revolución-. Filmes nacidos a la sombra del pensamiento radical marxista de finales de los años sesenta, los cuales, empero, se desmarcan de cualquier dogmatismo para hilvanar un discurso propio tendente al nihilismo. Alejado, pues, de una concepción teórica, "científica", de la política, Sergio Sollima opta por vincular lo político a una violenta acción transformadora vista desde la duda y la reflexión. En consecuencia, el cineasta se pregunta: ¿cuál es la moral que subyace bajo ese ímpetu transformador? Pues la desengañada y desesperada moral del desheredado, del *outlaw*, que lucha por sobrevivir en una sociedad injusta. Su instintiva agresividad se transforma, sin que él lo pretenda, en una acción política cuando, al transgredir las leyes del *establishment* con sus actos "delictivos", pone en entredicho la equidad del sistema, su justicia.

Ajeno a la avaricia y a la anarquía, "Beauregard" Bennet es el líder de un grupo de parias que constituyen una alternativa a la sociedad del nuevo Oeste, integrada por banqueros, ganaderos, comerciantes y agentes de la ley. Los "fantasmas" que moran en Piedras de Fuego constituyen una especie de utópica comuna socialista regida por normas elementales pero eficaces, capaces de preservar el equilibrio entre lo colectivo y lo individual -compartir lo que se tiene con los más desfavorecidos, el respeto a la integridad personal de cada uno- mediante ritos muy específicos -*cf.* la escena del baile, el reparto del botín...-. Será la presencia de Brad Fletcher quien rompa la estabilidad social y anímica de los habitantes de Piedras de Fuego con su moralismo "revolucionario", asesinando con absoluta frialdad a todo aquel que desacate el Dogma; es decir, a él. Bajo su incendiario discurso contra el *establishment* -al que perteneció como preceptor de nuevos ciudadanos alienados y obedientes- palpita el resentimiento del hombre inteligente, culto, que proyecta sus frustraciones personales contra la élite a la que supuestamente pertenecía y que se vio forzado a abandonar. Un hipócrita, como diría Nietzsche, que intenta canalizar su sed de poder mediante una campaña moralizadora de los marginados. Puestas así las cosas, sin duda es preferible la pureza hosca y primitiva de "Beauregard" Bennet al retorcido y malsano sentido de la civilización de Fletcher. Erigido en portavoz del pensamiento del realizador, el personaje de Charlie Siringo, un agente de la agencia de detectives Pinkerton que se infiltra en la "manada salvaje" con el propósito de dar caza a "Beauregard" Bennet, descubre que el villano no es quien parece. Y como Jonathan Corbett en **El halcón y la presa**, guiándose por su propio sentido ético, Siringo perdona la vida a "Beauregard" Bennet y le deja libre, plegándose a una justicia "natural" -y "extramoral", para utilizar un término muy nietzschiano- cuya profundidad y honestidad están muy por encima de las imperfectas leyes humanas.

Cara a cara es, además, un film sobre el heroísmo y la violencia. "Beauregard" Bennet no es un héroe, pues no participa de la mitología clásica del héroe -solar y redentora, rozando lo sobrenatural-, tan bien explotada por el *western* estadounidense. No obstante, se trata de un personaje "heroico" porque ama el peligro y la oportunidad de ponerse a prueba a si mismo; es vital, rico, creador, generoso, poniendo sus armas al servicio de los desdichados de Piedras de Fuego, combatiendo a la violencia con la violencia para restablecer un orden "natural" y "extramoral" -al igual que Charlie Siringo-, situado más allá de los límites impuestos por la sociedad. Al enfrentarse y matar a Fletcher, sin alardes épicos, obedeciendo a su conciencia, "Beauregard" Bennet elimina el sistema "inhumano" e "intolerante" impuesto gracias a la violencia mezquina y gratuita desplegada por aquel déspota ilustrado.

Como diría Susan Sontag, prescindiendo de lo que haya podido ser en el pasado, la idea de contenido es hoy sobre todo un obstáculo, un fastidio, un sutil, o no tan sutil filisteísmo. El buen cine, incluso por muy intelectualizado que esté, por mucho que marque al espectador sus líneas de reflexión y placer estético, siempre posee un plus poético que constantemente lo redefine ante su propias intenciones y logros. **Cara a cara** es un ejemplo muy válido de semejante reflexión, gracias a un estilo que intensifica y hace partícipe al espectador de ciertas emociones. Esa maestría casi insuperable para organizar los espacios, para hacer cine a partir del plano, con una cámara casi inmóvil -en contadas ocasiones Sollima la mueve en lentísimos *travellings* o elegantes panorámi-

cas que refuerzan la energía, la expresividad, la sensualidad del momento, sin arrogancia técnica...-, alcanza en **Cara a cara** un grado de notable belleza. La posibilidad de que un plano, una secuencia, una atmósfera, un gesto, una réplica, puedan conmovernos hasta el extremo en que lo hace esta película, rescata a Sollima de las tinieblas del *cinema bis* -fronda apenas explorada donde yace semioculto tanto buen cine, a la espera de su necesaria revalorización...- y lo coloca entre los grandes. Basta evocar la secuencia final, entre las ondulantes dunas del desierto que, como un arrugado manto *beige* claro, cubren todo el espacio hasta donde alcanza la vista: la profundidad de campo que relaciona a los perseguidos y a sus perseguidores; el pictórico plano que muestra a Siringo, a la derecha del encuadre, herido en el suelo, mientras que a la izquierda de la imagen está su revólver, clavado por el cañón en la arena, y en el centro, de pie, dispuesto a rematarlo, se encuentra Fletcher; el zigzagueante paseo de Fletcher, agonizante, subiendo una duna hasta desaparecer de la vista...

Corre, Cuchillo, corre: ¿Y a mí qué me importa la revolución?

Si en **El halcón y la presa** el personaje de "Cuchillo" Sánchez servía para desenmascarar las miserias del capitalismo rampante -con sus considerables dosis de crueldad y odio-, en **Corre, Cuchillo, corre** el mexicano se convierte en el involuntario custodio de los ideales revolucionarios, en la esperanza de todo un pueblo. Pero, al mismo tiempo, deviene en aturdido testigo de la tétrica descomposición moral que atenaza a la revolución y a sus protagonistas -abundan los planos en los que "Cuchillo" observa con la boca abierta lo que ocurre a su alrededor, sin apenas comprender qué está pasando...-. Los viejos anhelos de guerreros y libertadores han sido barridos por una marea de codicia y muerte: antiguos agentes de la ley como Daniel Cassidy -viejo compañero de armas de Benito Juárez- ahora empuñan las armas para satisfacer su ansia de lucro -*"No creo en los hombres, ahora sólo peleo para mí"*, exclama-; un antiguo revolucionario, Reza (Nello Pazzafini), se ha transformado en un perverso forajido cuya avaricia le conduce a la brutalidad más extrema -para averiguar dónde se esconde el oro de la revolución, elimina a sangre fría, uno a uno, sin prisas, a un grupo de desvalidos peones, entre los que figuran mujeres y niños-.

Únicamente Ramírez (José Torres), poeta *"muy peligroso"* y teórico de la revolución, sabe dónde se hallan los medios económicos necesarios para que la lucha del pueblo triunfe, y en su agonía hace partícipe de su secreto a "Cuchillo", con quien apenas ha compartido unos días de cautiverio. ¿Por qué? Tal vez porque, debido a su atropellado altruismo y amor por los desvalidos -Ramírez muere al proteger con su propio cuerpo a una niña que iba a ser acribillada por Reza...-, el escritor y político sabe reconocer a un alma noble únicamente con mirarlo: "Cuchillo", ladrón y embustero, ostenta una cierta inocencia primigenia. "Cuchillo" no está interesado en la revolución, ni tan siquiera en sacar provecho de ella; solamente le preocupa sobrevivir en un mundo de hostilidad exacerbada. Es ejemplar la secuencia en que el mexicano penetra en una casa para saciar su hambre, rellenando una tortita de maíz con frijoles, y mientras la come con evidente satisfacción, abandonando el interior del modesto edificio, se ve envuelto accidentalmente en el fusilamiento de unos míseros labriegos bajo el fuego de las tropas gubernamentales: eran los propietarios de la casa...

En medio de ese estruendo de gritos y acciones violentas, la estructura del drama resulta intelectual y calculada, es decir, imprevisible. "Cuchillo" Sánchez no es un personaje tan neutro como parece a simple vista: su individualismo se manifiesta mediante su amor a la libertad y su apolítico odio, amén de burlesco desprecio, hacia representantes del gobierno, oficiales de la ley, revolucionarios, bandidos, pistoleros y moralistas. Es decir, hacia cualquier forma de restricción, de opresión. No en vano, su imagen siempre a caballo, galopando despreocupadamente sin rumbo fijo -mientras grita *"¡¡Cuchillo se vaaaa!!"*-, unida a sus miradas llenas de ironía o sus insolentes risotadas, se convierten en la exacta representación visual de ese sentimiento... "Cuchillo" no persigue en su vida

Cara a cara

otro objetivo que ser un auténtico hombre libre, que pueda moverse, hablar, actuar y realizar el pensamiento propio y la propia vocación sin la injerencia de ninguna fuerza extraña, sin obstáculos de ninguna clase. Por la sinuosa vehemencia con que el héroe de Sollima se mueve por el agitado México de Porfirio Díaz (17) intuimos que sus pasiones son muy violentas y, como deseando suavizarlas, ama la soledad, se abandona voluptuosamente a una cierta melancolía, siente el encanto de los grandes espacios naturales y se burla del frío intelectualismo. Sin duda, el cineasta romano vehicula su personal visión de la revolución y de sus miserias a través de un personaje que bordea la patología individual y social: en el instante en que su libertad personal peligra, mata y pelea con una notable determinación, como demuestra la escaramuza nocturna por las calles de Burton City, en donde exhibe sin remilgos sus mortíferas aptitudes en el manejo del cuchillo.

La revolución no se alimenta únicamente de promesas y esperanzas, ni puede ser una versión secularizada del mensaje redencionista judeocristiano, a pesar de que hombres como Ramírez -al que Sollima, con innegable malicia, rodea de un pegajoso aire beatífico, como si fuera un santo, detalle acentuado por su martirológico fallecimiento...-, cegados por su idealismo, así lo crean. La revolución no puede llevarse a cabo solamente con el convencimiento de que la causa por la que se lucha es justa, sino que hace falta habilidad con las armas y un cierto cinismo para empuñarlas, sin dejarse deslumbrar por proclamas y discursos. En este sentido, el personaje del ex *sheriff* Cassidy -una especie de álter ego tenebroso de "Cuchillo", de ahí su alianza final con el mexicano, acercándose éste un poco más a las tinieblas y el estadounidense un poco más a la luz...-, con su constante flirteo con la utopía revolucionaria y

la rapacidad desmedida revela el necesario pragmatismo que debe regir los principios revolucionarios. Así pues, no es casualidad que sea él quien descubra la añagaza empleada por Ramírez para esconder el oro de ladrones y oportunistas: lo fundió para construir una imprenta, la cual acumula polvo en un rincón del periódico de Burton City, ante la indiferencia de todos.

El arte es tan maduro en esta película que eleva el tema a la altura de todo el mundo. La ejecución es tan seria que la idea de las aventuras de "Cuchillo" Sánchez se convierte en una cuestión de relaciones universales. Sin embargo, **Corre, Cuchillo, corre** no es una película del Oeste al uso, pues a ratos parece un relato picaresco del Siglo de Oro español, otras, un *western* desmitificador en la línea de **Por techo, las estrellas** (*... E per tetto, un cielo di stelle*; Giulio Petroni, 1968). También esboza algunos de los aspectos más truculentos y sórdidos de posteriores *eurowesterns* centrados en la revolución mexicana, como **Salario para matar/Il mercenario** (1968) y **Los compañeros/Vamos a matar, compañeros** (1970), ambas de Sergio Corbucci, **Tepepa** (1970), de Giulio Petroni, o **Una ciudad llamada bastarda/A Town Called Bastard** (1971), de Robert Parrish, al tiempo que los unta de un balsámico sentido del humor que evita el rechazo del público -*cf.* un enojado oficial de las fuerzas de Porfirio Díaz le introduce a "Cuchillo" un cartucho de dinamita en la boca, porque minutos antes lo ha ridiculizado delante de sus hombres...-. Pero todo esto se unifica gracias a la puesta en imágenes de Sollima, como siempre nítida, limpia, de gran hermosura formal -el paisaje, ya sea un desierto o una cadena montañosa cubierta por la nieve, está filmado con la misma admiración panteísta, resaltando con su inalterable y casi mística magnificencia la vulnerabilidad de los seres humanos, víctimas de atormentadas pasiones...-.

No obstante, dicha puesta en escena no ostenta la garra, la intensidad de **El halcón y la presa** y de **Cara a cara**. Quizá se deba a una arriesgada apuesta estilística de Sollima, que opta por la retención y cierto realismo documentalista -abarcando desde el vestuario a las armas, de la escenografía a la gestualidad de los actores...-, cuyo pudor, medio tono y concisión nada tienen que ver con el tenso ascetismo de sus dos anteriores *westerns*. **Corre, Cuchillo, corre** es una tragedia que, para-

dójicamente, no quiere serlo, en aras de una mayor eficacia del espectáculo. Pese a tratar de la vaciedad y la arbitrariedad del mundo, de la definitiva falta de significado de todos los valores morales y del terrorífico reinado de la muerte y la violencia, el cineasta evita así todo pesimismo, aunque pueda sonar a falso.

NOTAS

1. *"Para ser sincero, lo que cuenta* ***Cara a cara*** *tiene su inspiración en la historia de una novia mía que me denunció a los alemanes porque su padre era fascista; ella era una burguesa tranquila que habría llevado una vida normalísima si no hubiese llegado aquella situación, la historia... En el mismo periodo vi a un jovenzuelo de dieciocho años por el que nadie habría dado un chavo, que fue torturado en vía Tasso para que delatara a sus camaradas de la Resistencia, pero no lo hizo y acabó en las Fosas Ardeatinas. Éstas son cosas que te condicionan la vida profundamente",* explicaba el propio Sergio Sollima en Faldini, Franca; Fofi, Goffredo (editores): *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti. 1960-1969*. Giangiacomo Feltrinelli Editores. Milán, 1981. Página 303.

2. Información suministrada por Zanello, Fabio: "Sergio Sollima. Faccia a faccia", en *Amarcord*, nº 12. Marzo-abril de 1998. Páginas 8-15.

3. **Sandokán, el tigre de Malasia** era un condensado de 120 minutos de duración de la miniserie televisiva **Sandokan**, compuesta por 6 capítulos de 60 minutos de duración cada uno, producida por la RAI, la ORTF y Bavaria Film, emitida por Televisión Española la temporada 1975-1976.

4. Entrevista con Sergio Sollima. Op. cit. nota 2. Página 10. *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti. 1960-1969*. Op. cit. nota 1. Página 302.

5. Op. cit. nota 2. Página 11.

6. Op. cit. nota 1. Página 285.

7. Della Casa, Stefano: *Storia e storie del cinema popolare italiano*. Editrice La Stampa, s.p.a. Turín, 2001. Páginas 59-60.

8. Op. cit. nota 1. Página 302.

9. Op. cit nota 1. Página 303.

10. Op. cit nota 1. Página 302.

11. Sin duda alguna, Sergio Leone fue un cineasta de un talento mucho más grande de lo que generalmente suele reconocerse. No obstante, sin que vaya en detrimento de lo expuesto, conviene reconocer que dicho talento corría parejo con su notable petulancia. A las pruebas me remito: *"De los* westerns *italianos llamados 'políticos' o también 'inteligentes' creo haber visto sólo* ***El halcón y la presa****, que me debe su título a mí, que a su vez lo había tomado prestado de un tema musical de Morricone -La resa dei conti* es uno de los temas que componen la banda sonora de **La muerte tenía un precio/Per qualche dollaro in più**, Sergio Leone, 1965)-. *El guión de Solinas era muy bueno; el film, no. En general, de estos filmes 'inteligentes' únicamente puedo decir que cuando me dicen que soy 'el padre del* western all'italiana*' pienso en cuántos hijos de puta* (sic) *he puesto en circulación".* Sin comentarios. Op. cit. nota 1. Página 303.

12. Un guión a todas luces controvertido. Conviene reseñar que, en su libro *Western all'italiana. The Specialists* (Glittering Images Edizioni d'Essai. Florencia, 1998), Antonio Tentori y Antonio Bruschini indican en la ficha técnica de **El halcón y la presa** la participación de Sergio Donati en calidad de coguionista. Sin embargo, en los créditos de la copia española del film aparecen como guionistas Sergio Donati y el productor español de la cinta, Tulio Demicheli -realizador argentino afincado en España, nacido en Buenos Aires en 1914 y fallecido en Madrid en 1992, autor de cintas tan mediocres como **Desafío en Río Bravo/Sfida en Rio Bravo** (1965) y **Coartada en disco rojo/I due volti della paura** (1972)-. Lo que sí es cierto es que, sin acreditar, el guión de **El halcón y la presa** fue reescrito parcialmente por el propio Sergio Sollima, quien cambió sustancialmente algunos aspectos del mismo. *"El guión de* ***El halcón y la presa****, que era de Solinas y de otro cuyo nombre no recuerdo ahora, era muy bueno, basado en la idea de la caza de un mexicano a manos de un* sheriff*, un* sheriff *joven contra un mexicano viejo, un poco borracho, que al final el* sheriff *mataba. Yo cambié esto. En lugar de un* sheriff *puse un cazador de recompensas, y al anciano lo convertí en un joven peón, inventando así el personaje de 'Cuchillo'..."* . Op. cit. nota 1. Página 302.

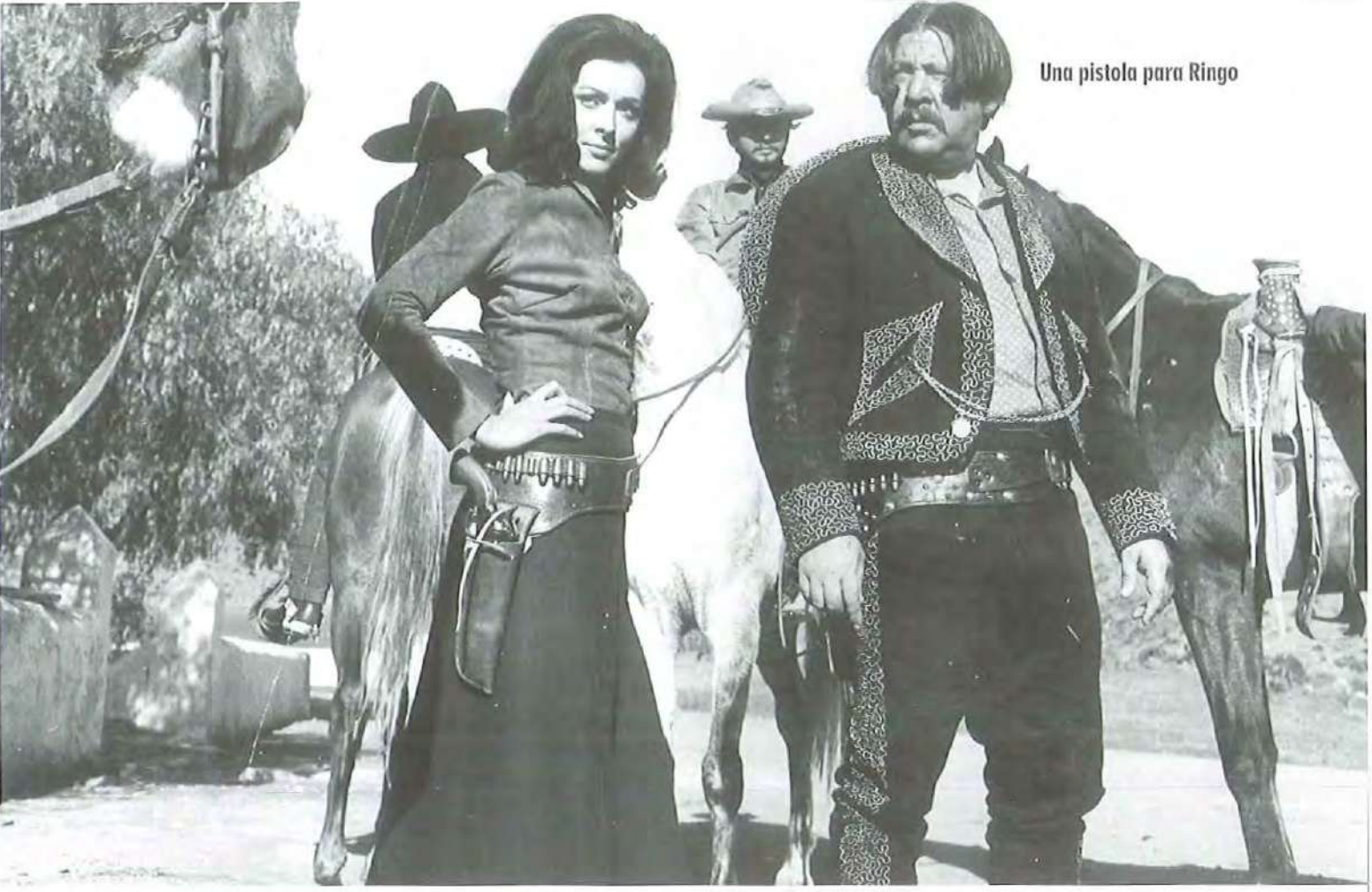
13. Secuencia, todo hay que decirlo, malograda por el paréntesis bufo en que "Cuchillo" debe domar a Barney, un toro bravo. Momento que rompe el ritmo del relato y malogra su progresiva atmósfera malsana, que solamente sirve para que Tomás Milian demuestre sus dudosas aptitudes para el *slapstick*.

14. Barthes, Roland: *Sade, Fourier, Loyola*. Ediciones Cátedra, colección Teorema. Madrid, 1997. Páginas 34-38.

15. Staig, Laurence; Williams, Tony: *Italian Western, Opera of Violence*. Lorrimer Press. Londres, 1975. Páginas 95-96.

16. Beatrice, Luca: *Al cuore, Ramon, al cuore. La leggenda del western all'italiana*. Tarab Edizioni. Florencia, 1996. Página 87.

17. La localización histórica de **El halcón y la presa** y de **Corre, Cuchillo, corre**, pese a no estar fijada en ninguna de las dos, queda definida a través de los múltiples detalles que enriquecen la acción. **Corre, Cuchillo, corre** parece desarrollarse en los primeros años de la dictadura del general Porfirio Díaz (1830-1915), entre 1877 y 1884, cuando llevó a cabo una notable represión contra las clases humildes que simpatizaban con Benito Juárez (1806-1872), primer líder revolucionario que se enfrentó al emperador francés Maximiliano y al poder de los terratenientes y caciques: así lo indican los fusilamientos indiscriminados perpetrados por tropas federales, las bandas "revolucionarias" que actúan por afán de lucro, la presencia de dos militares franceses, ahora reciclados en policía (asesinos) secreta bajo órdenes de Díaz... En cambio, la acción de **El halcón y la presa** acontece probablemente entre 1885 y 1890, época en que el "porfiriato", una vez aplastada la oposición "juarista", impulsó cierto desarrollo económico del país que benefició a los de siempre: las calles y aldeas que Jonathan Corbett recorre en México se hallan impregnadas de una calma tensa, pero carentes de la sangrienta agitación de **Corre, Cuchillo, corre**; en el lado norteamericano de la frontera se hacinan peones mexicanos con sus familias en poblados que tienen mucho de campo de refugiados; el militar que encarna Fernando Sancho define a "Cuchillo" como *"un maldito juarista"*... Incluso la evolución psicológica del personaje de "Cuchillo" avala nuestra tesis: en **Corre, Cuchillo, corre** el (anti)héroe interpretado Tomás Milian es bufonesco y simpático, ostentando además una cierta inocencia infantil, mientras que en **El halcón y la presa**, golpeado sin piedad por los avatares de la vida, su carácter se ha vuelto sombrío y agrio.



Una pistola para Ringo

Duccio Tessari

Jugar a vaqueros

Duccio Tessarik Europako westernari *egin zion ekarpenak garrantzizko alderdi bat baino gehiago adierazten du. Bere herrialdearen barruan nahiz kanpoan arrakasta handienetakoa izan zuten filmeetako baten baino gehiagoren gidoia idatzi izanaz gain, esaterako* ***Per un pugno di dollari*** *(Sergio Leone, 1964), gertakari hura bultzatu zuen filma,* Eurowesternari *egin zion ekarpenik interesgarriena,* ***Una pistola per Ringo*** *eta* ***Il ritorno di Ringo*** *diptikoa dugu, bi filmetan bere aktore fetitxea izandako Giuliano Gemma izanik protagonista.*

Rubén Lardín

La aportación de Duccio Tessari al *western* europeo tiene varios frentes de importancia. Además de haber firmado alguno de los títulos con más éxito dentro y fuera de su país, es conocida su colaboración en el guión de **Por un puñado de dólares/Per un pugno di dollari** (Sergio Leone, 1964), la película que desencadenó el fenómeno, pero el apunte más interesante de su localización entre los hacedores del *eurowestern* se encuentra en su autoconciencia, al respecto de esas aportaciones, de artesano, de relector. En su lucidez como manipulador de un juguete ajeno. *"El Oeste siempre había sido para nosotros un sueño de infancia"* (1).

Duccio (Amedeo) Tessari nació en Génova el 11 de octubre de 1926. Sus años como aficionado los dedicó a fascinarse con el cine de John Ford, Howard Hawks, Henry Hathaway y otros clásicos, aunque luego declararía que éstos

no influyeron en absoluto en su trabajo como director. Sí lo hicieron De Sica y Visconti, a quienes reconocía como sus principales maestros y como las sensibilidades a las que se sentía más cercano. En los primeros años cincuenta se ocupó como *cameraman* y director de documentales en su ciudad natal. Poco sabemos de esa etapa, hasta que, tras licenciarse en Químicas, se traslada a Roma con la intención de profesionalizar del todo su pasión por el cine. Allí se embarca en títulos de los llamados de "de espada y sandalia", los famosos *peplums*, cintas de ambientación histórico-mitológica que vivían su etapa de mayor gloria. Tessari participa en los guiones (y muchas veces asiste al director o coordina la segunda unidad) de películas como **Pezzo, capopezzo e capitano/ Kononenserenade** (Wolfgang Staudte, 1958), **La rebelión de los gladiadores/La rivolta dei gladiatori** (Vittorio Cottafavi, 1958), **Cartago en llamas** (*Cartagine in fiamme*; Carmine Gallone, 1959), **Messalina, venere imperatrice** (Vittorio Cottafavi, 1959), **Ercole al centro della terra** (Mario Bava, 1961) o **Puños de hierro** (*Maciste contro il vampiro*; Giacomo Gentilomo, 1961). Se convierte así en uno de los escritores más prolíficos de este subgénero del cine de aventuras, y en 1961 pasa a la dirección con pleno conocimiento del *peplum*, renovándolo en la aplicación de cierto tono paródico y logrando ya un clásico con su primera película: **Los titanes** (*Arrivano i titani*), protagonizada por el que ya será inseparable de la filmografía del director, Giuliano Gemma.

Tessari había coincidido con Sergio Leone en títulos como **Rómulo y Remo** (*Romolo e Remo*; Sergio Corbucci, 1961), que ambos escribieron, o en **Los últimos días de Pompeya/Gli ultimi giorni di Pompei** (Mario Bonnard, 1959), de la que parece ser Leone dirigió su mayor parte. También habían escrito juntos el guión de **El coloso de Rodas/Il colosso di Rodi** (Sergio Leone, 1961), uno de los mayores éxitos del *peplum*, así que cuando el romano se dispuso a rodar la que sería piedra fundacional del *western* italiano, parecía razonable contar con Tessari para la redacción del libreto. A ellos se sumaría Fernando Di Leo, desde entonces guionista pluriempleado y pronto realizador con especial interés en lo policiaco.

La génesis de **Por un puñado de dólares** es bien conocida. Con ascendencia en *Cosecha roja*, la novela de Dashiell Hammett, y considerada con justicia un *remake* -plagio (2)- de **Mercenario** (*Yojimbo*; Akira Kurosawa, 1961), la película cuenta la historia de un hombre anónimo, un forastero, que sirve como mercenario a dos familias enfrentadas. Diluidas sus aportaciones en la noche de los tiempos y en la apabullante personalidad cinematográfica de Leone, podríamos intuir a Tessari en muchos elementos de la película, tanto en la ironía que recorre el metraje, como en el hecho del antihéroe cansado o en los apuntes de dualidad. *"Nosotros no éramos americanos, para nosotros no existía esa distinción entre el bien y el mal, entre lo blanco y lo negro"* (3). Cotejando declaraciones de los implicados, puede darse por definitivo que la labor de Tessari (que en cierto momento abandonaría la escritura por razo-

Una pistola para Ringo

nes desconocidas) se limitó al tratamiento y luego a la caracterización de personajes y psicologías. Como fuera, su nombre quedó para los cinéfilos (aunque en realidad nunca fue acreditado) como uno de los padres del *spaghetti-western*. A partir de ahí, la inspiración derivada sería tónica y prosecución natural del subgénero. El caso es que el primer *western* como director de Tessari, al año siguiente (4), tendría más de un punto en común con **Por un puñado de dólares**.

Escrita por el mismo Tessari, Alfonso Balcázar y, de nuevo, Fernando Di Leo (éste sin acreditar), **Una pistola para Ringo/Una pistola per Ringo** (1965), coproducción italo-española, se centra en la aventura de Ringo (cuyo nombre estaba tomado del pistolero real Johnny Ringo), quien, tras ser detenido por disparar a unos forajidos, hace un trato con el *sheriff* de Quemado para disgregar a la banda de Fuentes (Fernando Sancho) y liberar a sus rehenes. Fuentes y los suyos han saqueado el banco del pueblo y Ringo tendrá que introducirse en el grupo con malas artes para manejarlo desde dentro.

Decía Tessari que la principal diferencia entre él y Leone era que Leone se creía lo que hacía. *"Cuando él hace un* western *cree en las pasiones que atormentan a sus personajes, se sumerge en una realidad americana, mientras que yo siempre me siento un director de raíces culturales profundamente europeas"* (5).

Acaso por esas razones, la ideología y las formas de **Una pistola para Ringo** son mucho más cobardes que las de Leone. Como el hombre sin nombre de **Por un puñado de dólares**, Ringo, al hacer creer a Fuentes que está de su lado, juega a dos bandas, pero, a diferencia de Clint Eastwood, que se ganaba al espectador mediante el carisma del desarraigado (alternando el *underplaying* con la mueca cataplásmica), Giuliano Gemma encarna a un fanfarrón con chaleco y corbata de lazo, un sabelotodo y un dechado de civilización práctica. Su personaje no va armado, bebe leche para vivir más tiempo y es apodado "Cara de Ángel". Los tópicos son virados hasta una imagen simpática del héroe, un pistolero de cine familiar para el que, sin embargo, dicen, tampoco existe valor alguno más allá del interés propio: ni honor, ni lealtad, ni justicia. Mentira: la empresa de Ringo se saldará a favor del orden establecido, lo que hace de él un papanatas mediocre y poco fiable en su rebeldía. Ni siquiera es nobleza. Con perspectiva, el único *spaghetti* que nos ha de interesar, el influyente, es el que en su época se criticaba como gratuito, insano y grosero. El resto fue pura morralla. Hoy, en plena dictadura ética de falsa izquierda, lo zafio y lo bruto son valores a recuperar como resistencia. Y la primera aventura de Ringo era blanca y desagradable en su amabilidad.

Una pistola para Ringo es un *western* de cartón-piedra. Aunque suene redundante hablando del subgénero, hay que decir que los personajes son maniqueos como nunca, la muerte se banaliza de manera inconsciente y escandalosa (*"No llores nunca por un muerto, no sirve de nada"*) y las pretendidas sentencias son insustanciales y gratuitas. Se llega a decir que Dios creó a los hombres iguales y un *colt* los volvió distintos, o que, de ir armado, a Cristo no lo habrían matado. Los acontecimientos se desarrollan antes de Navidad, augurando la violencia inmediata y previendo la paz y el silencio final de las pistolas. Todo es facilón, todo suena a algo y ni siquiera se apela a lo emocional para lograr un producto consistente. Sólo cierto sentido del humor, rústico y penoso, se encarga de dar entidad a un personaje insoportable que tiene el dudoso honor de titular su película. Y es en realidad Morricone,

como en tantos *westerns*, quien dota de cierta fuerza al ritmo correcto e incluso esmerado pero poco interesante de Tessari. Fraseos musicales apuntalan escenas de tránsito, y melodías de épica radical (triste o alegre) adrizan cabalgadas planas y alguna defunción. Sin embargo, y he aquí la paradoja, es esa dejadez general, esa apropiación de los códigos norteamericanos desde el descuido de la serie B, ese desinterés por ideologías baratas como las que definieron a Leone, esa entrega al entretenimiento sin panfletos ni estilismos, lo que se conjura como lenguaje y hace de **Una pistola para Ringo** la más "madura" de las tempranas piezas del subgénero, cerrando un primer círculo que se aproxima, casi con sustrato paródico, a iconos del auténtico *western* americano, a la vez que asume, con sólo un año de perspectiva, lo que ya es renovación de una mitología a la vez que fenómeno de masas. Efectivamente, la película arrasó en las taquillas de Italia (en parte impulsada por el tema principal, *Angel Face*, de Mauricio Graf, situado rápidamente en las listas de éxitos). En el resto de Europa funcionó estupendamente y fue un acontecimiento en Estados Unidos, donde hasta 1967 no llegaría la trilogía de los dólares. Los norteamericanos no tenían más remedio que ceder a la evidencia y estrenar en su país ese cine que parecía parodiarles y que, precisamente por eso, les resultaba altamente disfrutable. Tessari ya se había coronado, con una película mediocre, como uno de los padres del *spaghetti-western*.

El realizador volvería a la carga a finales del mismo año con **El retorno de Ringo/Il ritorno di Ringo** (1966), que en realidad no tiene nada que ver con la anterior más que en su reparto, equipo de producción y en un título convocador del anterior éxito. Pero la secuela es mucho más interesante que su antecesora. Además de que sirvió para que Tessari demostrase por qué está considerado uno de los directores de *westerns* de sintaxis más correcta a este lado del Atlántico, el guión, firmado por él mismo junto a Di Leo (sobre argumento del primero y de Balcázar), contiene una cantidad apreciable de valores y detalles, tanto humanos como cinematográficos, y un empaque de obra que la hace, además del mejor *western* de su autor, un título imprescindible en cualquier antología del género en su vertiente europea.

Aquí Giuliano Gemma (que en vista del éxito decide abandonar su anterior seudónimo de Montgomery Wood) es el capitán de la Unión Montgomery Brown -llamado Ringo-, de regreso a Mimbres, su pueblo natal, después de la Guerra Civil. A la vuelta se encuentra con que los bandidos Paco (George Martin) y Esteban Fuentes (Fernando Sancho) han tomado el lugar, reivindicándolo como zona mexicana. El *sheriff* está sometido, y la antigua novia de Ringo (Lorella de Luca, esposa real de Tessari) deberá casarse con uno de los mexicanos, que también son responsables de la muerte del padre de Ringo. El protagonista oculta su auténtica personalidad en el pueblo, en donde se le da por muerto. Por momentos parece un depresivo entregado al alcohol y a la apatía, pero en su calma se fragua un estallido final que pondrá las cosas en su sitio.

Si de **Una pistola para Ringo** siempre se ha hablado como de una versión libre de la *Odisea*, ahora sería el mismo Tessari quien reconocería **El retorno de Ringo** como una revisión voluntaria del epílogo de la obra de Homero. Ulises volviendo a casa con Penélope tras la guerra troyana. Una lectura del mito reformulada a través de otra mitología, la del *western*. Tessari no abandona su estilo artesano, deudor de los grandes americanos, y aunque nunca será tan extremo en sus formas como Leone, ofrece igualmente, mediando armas propias, una traslación mediterránea del género. Ringo es otro de esos forasteros anónimos, la gente no le reconoce tras su regreso del frente: *"Es lo que le pasa a quien no es nadie: se parece siempre a alguien y nadie se parece a él"*. Y las leyes básicas del Oeste, como el no disparar a un hombre desarmado, se quiebran sin miramientos. El ritmo interno de las escenas, muchas veces empeñadas en lo atmosférico, casi flemáticas en ocasiones, logra un tempo global denso, de muerte presente, haciendo de éste uno de los primeros *spaghettis* de sustrato fantasmagórico, mucho antes de la decadencia del subgénero. En el pueblo de Mimbres el aire está contaminado por volutas; la parafernalia católica campa a lo largo de la historia con intenciones perturbadoras, y se introduce un personaje espléndido e inolvidable, el inventor doméstico y florista Miosotis (6) (el gran Murriz Brandariz, "Pajarito"), que acogerá a Ringo en su casa llena de ingenios mientras el resto del pueblo ningunea al recién llegado. Como en la primera película del personaje, Ringo establece el orden en el lugar, pero esta vez sus mañas serán expeditivas, orgullosas y por causas personales (el hecho de que para la batalla final recupere su uniforme militar es una forma obvia de iconografiar al héroe; no creo que quepa hacer lectura política). Ringo es, ahora sí, uno de esos hombres valientes que definieron el *western* hispano-italiano con conciencia viril, prefigurando toda una tradición de cine fascista norteamericano que se dilataría hasta finales de los ochenta y que hoy, con perspectiva irónica, nos resulta irresistible.

Tessari ya ha adquirido toda la madurez cinematográfica de la que será capaz. **El retorno de Ringo** vuelve a repetir el éxito de su predecesora, pero el director decide abandonar al personaje y divagar, con resultados desiguales, por géneros diversos: la acción risible **-Kiss Kiss-Bang Bang** (1966)-, la fantasía **-Per amore... per magia** (1967)-, la comedia latina **-Mejor viuda que...** (*Meglio vedova*, 1968)- o el *thriller* sórdido **-I bastardi** (1968)-. Por entonces ya hace tiempo que la crítica se refiere al *spaghetti* como subgénero aberrante para públicos analfabetos: *"El fenómeno más impresionante de pobreza cultural, artesanal y mental, está representado por el* western all'italiana. *(...) Los* westerns *llegados después de las primeras tentativas de Leone y Tessari son, sencillamente, una mierda"* (7). Tessari volverá al género, pero sus contribuciones después del díptico de Ringo ya serán prescindibles y básicamente referenciales. Tras colaborar en el guión de **Un tren para Durango/ Un treno per Durango** (Mario Caiano, 1967), a finales de la década lleva a la pantalla un guión escrito en colaboración con Ennio Flaiano y Giorgio Salvioni, y enclavado del todo en la comedia. Fechada el mismo año en que George Roy Hill presenta **Dos hombres y un destino** (*Butch Cassidy and the Sundance Kid*; 1969), **Vivos o preferiblemente muertos/Vivi o preferibilmente morti** (1969) cuenta la historia de dos hombres incompatibles (Giuliano Gemma y el campeón pugilístico Nino Benvenuti), condenados a convivir durante varios meses en cumplimiento de la última voluntad del padre de ambos para poder acceder así a su herencia. Ambientada en los últimos años del Oeste americano, con la llegada del automóvil y las cámaras fotográficas, en la acción se desarrolla el secuestro bobo de la hija de un banquero (Sydne Rome), y todas las situaciones se supeditan

al supuesto efecto cómico y al refocile en tópicos fáciles y gruesos. **Vivos o preferiblemente muertos** es algo así como una miseria cinematográfica que no alcanza cotas ni de vodevil.

Tras tantear de nuevo el *thriller* duro con **Asesinada ayer** (*La morte risale a ieri sera*, 1970) y probar suerte en la moda del *giallo* firmando **Una mariposa con las alas ensangrentadas** (*Una farfalla con le ali insanguinate*, 1971), el realizador aporta otro *western*, **Viva la muerte... ¡tuya!/Viva la muerte... tua!** (1971), esta vez en triple coproducción España-Italia-Alemania, con guión de firma multitudinaria (el propio Tessari más Dino Maiuri, Massimo De Rita, Marcello Coscia, Juan de Orduña y Günther Eber), sobre una novela, *The killer from Yuma*, del fecundo y especializado Lewis B. Patten. Un moribundo hace saber a Czar (Franco Nero) de la existencia de un tesoro escondido, el mapa completo de cuya localización está tatuado en la espalda de dos hombres. Sólo el mexicano Losoja (Eli Wallach) conoce el nombre de esos hombres, y Losoja está preso en Yuma. Czar, en colaboración con una periodista irlandesa (Lynn Redgrave), libera a Losoja. Tras acceder al oro, éste les es arrebatado por los soldados del general Vargas, por lo que no verán otra solución que aliarse con los revolucionarios para recuperarlo. **Viva la muerte.. tuya!** nos remite, como *road-movie* de sexos, a **Dos mulas y una mujer** (*Two mules for sister Sara*; Don Siegel, 1970), y también recuerda a **El bueno, el feo y el malo** (*Il buono, il bruto, il cattivo*; 1966), de Sergio Leone, y a **Los compañeros/Vamos a matar, compañeros** (1970), que Sergio Corbucci presentase el año anterior, tanto en la presencia de Wallach y Nero, protagonistas de aquéllas, como en la politización argumental con la revolución mexicana por escenario. La película, pese a su funcionalidad, no deja de ser una derivación menor -y deliberada- de los éxitos de turno.

En 1975, con el género prácticamente muerto, Tessari lo tienta de nuevo de forma tangencial. Amparado en una de las más famosas leyendas hispanas, el realizador rueda con soltura un guión ajeno (Giorgio Arlorio) que mezcla la aventura de capa y espada con el *western* de ambientación mexicana (aunque rodado en España). Alain Delon, que ya había trabajado con Tessari dos años antes en **Tony Arzenta** (1973), encarna al Zorro y produce la película para -a decir de Carlos Aguilar (8)- complacer a su hijo, gran admirador del personaje. **El Zorro** (1975) no deja de ser una nueva historia para todos los públicos en la línea habitual del personaje o de otros como **El Tulipán Negro/La tulipe noire** (Christian-Jaque, 1964), al que también diese vida el actor francés. Persecuciones a caballo, emboscadas, pasadizos secretos, el pueblo oprimido, clasismos burlados, humor blanco, romance, acrobacias y los inevitables duelos a espada. Amén de un par de canciones apoteósicas, *Zorro is back* y *To you, mi chica*, compuestas por Duncan Smith y los hermanos De Angelis e interpretadas por Oliver Onions (sic). La película cuenta con medios, está bien resuelta y derrocha una saludable frivolidad, pero tiene poco

Viva la muerte... ¡tuya!

interés, más allá de lo anecdótico, en una historiografía purista del *western* (incluso del *western* bastardo que nos ocupa).

El último acercamiento de Tessari al género, recuperando a un talludito Giuliano Gemma como cabeza de reparto, no es siquiera una regresión. **Tex e il signore degli abissi** (1985) trasladó a la pantalla las aventuras de Tex Willer, el popular *ranger* creado en forma de cómic por el guionista Gian Luigi Bonelli y el dibujante Aurelio Galleppini a finales de los años 40. Tessari mezcló aquí el *western* tradicional con elementos estrictamente fantásticos. Tex y los suyos se topan con varios cadáveres de asesinados que parecen haber sido momificados. El rastro les llevará hasta Sierra Encantada, donde descubrirán una trama de supersticiones y sacrificios llevada a cabo por el llamado Señor de los Abismos. El argumento podría interesar, si no a los aficionados al *western*, al menos sí a los adeptos al *fumetti* ligero. Pero, a pesar de que Tessari mantiene el tipo por intuición, y aunque la producción de la RAI (9) no implicaba, a priori, un tratamiento telefílmico, los peores vicios catódicos se concitaron en este broche triste para una trayectoria en el Oeste: diálogos obvios, personajes bidimensionales, crepúsculos "marlboro", superficialidad de campo, fotografía neutral, única lectura y, en definitiva, estupidez de concepto. Al no lograr el éxito esperado con la película, que tenía vocación de capítulo piloto, la RAI canceló el proyecto de teleserie que pensaba dedicar al personaje.

Duccio Tessari falleció el 6 de septiembre de 1994, tras una última etapa que le sumió, casi por completo, en esa pequeñez televisiva que convoca, hoy ya por definición, el idiotismo supremo y la negación artística. En sus reflexiones, cuando se refería al cine del Oeste que aquí tratamos, se empeñó siempre en lo que parece demérito pero es lucidez: *"No había una intención clara o precisa. (...) La desmitificación es una actitud puramente italiana, más allá de los* westerns. *No era nuestra intención; para nosotros era normal escribir historias del Oeste de la manera en que lo hicimos"* (10).

NOTAS

1. En el fanzine *Westerns... all'italiana! Duccio Tessari, memorial issue*; entrevista a cargo de Lorenzo De Luca realizada en 1986. Edición de Tom Betts. La misma entrevista apareció originalmente en el fanzine *Far Horizons*, y lo haría más tarde en el libro de De Luca, Lorenzo: *C'era una volta il western italiano*. Istituto Bibliografico Napoleone. Roma, 1987.

2. El propio Di Leo lo confesaba recientemente en el artículo "Due o tre cose che so di me", en *Nocturno Book*, nº 2; Italia.

3. Ibídem.

4. Antes participaría en otro guión de género: **Siete pistolas para los McGregor/Sette pistole per i MacGregor** (Franco Giraldi, 1965), reseñada en el capítulo dedicado a Franco Giraldi, unas páginas más adelante.

5. Citado en Bruschini, Antonio; Tentori, Antonio: *Western all'italiana. The specialists*. Glittering Images. Italia, 1998.

6. La miosotis, también llamada "nomeolvides", es una planta que produce unas flores que se consideran un símbolo amoroso y de fidelidad.

7. Fofi, G.: "Eclipse du cinéma italien", en *Positif*, nº 87. Septiembre de 1967.

8. Según recoge en su *Guía del videocine*. Editorial Cátedra, colección Signo e Imagen. Séptima edición, ampliada. Madrid, 2000.

9. La película es de producción neta italiana, pero en parte está rodada en España y cuenta con papeles para Aldo Sambrell y José Luis de Vilallonga.

10. De Luca, Lorenzo; op. cit. nota 1.

Tex e il signore degli abissi

El día de la ira

Tonino Valerii

El más clásico de los posmodernos

Gidoilari eta zuzendaritzako laguntzaile gisa prestatua, Sergio Leonerekin lan egin ondoren urtebete beranduago Tonino Valerii geldiezinak westerna *lantzeko berezko modua garatu zuen, serioa eta apunte psikologiko eta sozialez hornitua. Valeriik genero honetako bost filme egin zituen eta Europako* westernaren *zinemagile handienetako bat dugu.*

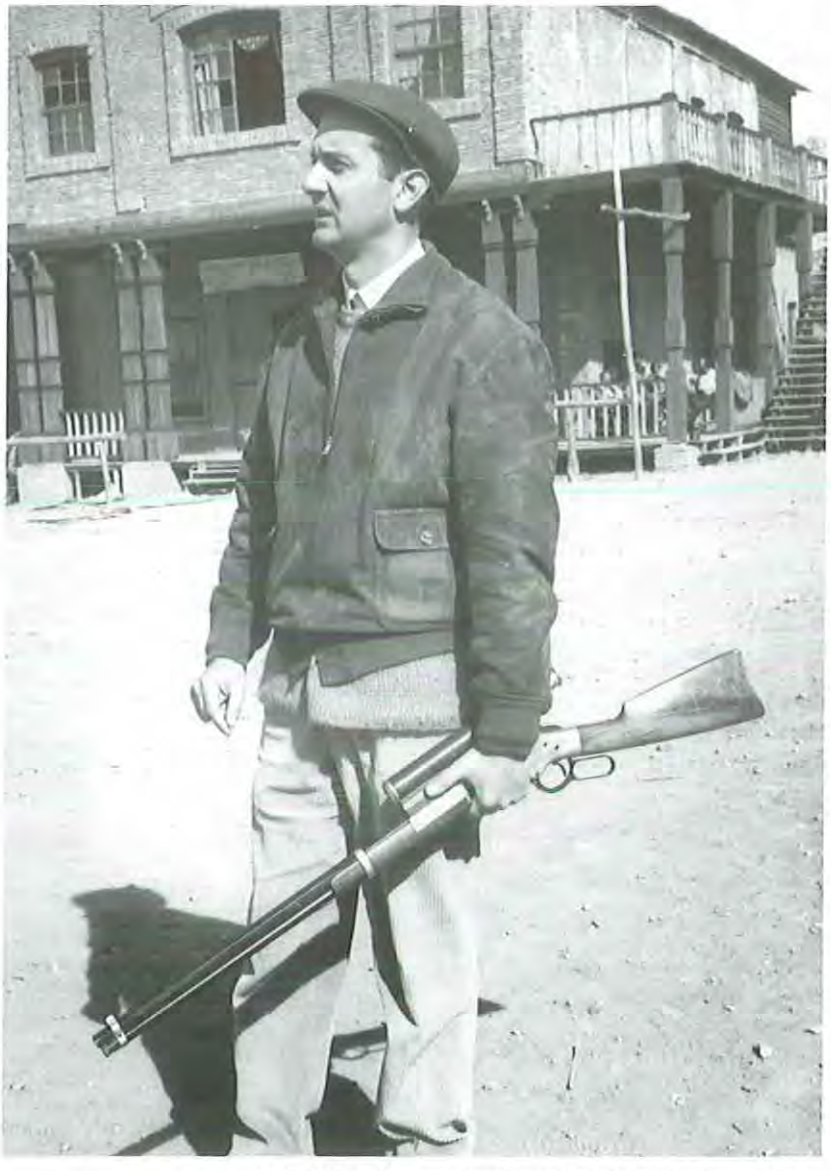
Roberto Curti

Si es indudable que los estudiosos del *western all'italiana* tienen que tomar bien en cuenta la iluminadora intuición de Aldo Viganò (1), que fue quien inscribió el fenómeno en el ámbito de la posmodernidad (en su consideración del mundo *"como el conjunto de las imágenes que en el curso de la historia del cine han intentado describirlo, reinventarlo, contarlo y formalizarlo*) (2), creo que hay que considerar a Tonino Valerii, entre los directores italianos, como al más clásico de los posmodernos. Clásico por insistir hasta la obstinación respecto a sus compañeros de aventura, y manteniéndose tan auténtico que su cine no huye del tormento de la inaccesibilidad distintiva del género, poblado *"de lugares, historias, hombres a mil millas de distancia de nuestra cultura y de nuestros horizontes"* (3).

Sin embargo, debe precisarse qué se entiende por "posmoderno": en las artes figurativas, *"considerando que ya están agotados los estilos, los modos y las formas"*, la posmodernidad trabaja sobre los materiales y las deconstrucciones, con el fin de *"desenganchar la obra de las tiranías de lo tradicional para intentar una recuperación* subespecie informalis" (4). De la misma forma, el *western* italiano galopaba en las fértiles praderas abandonadas por los cineastas hollywoodienses, utilizando con febril impetuosidad los "materiales" (pistolas, caballos, pueblos) para plasmar un género híbrido y, sin embargo, dotado de una destacada identidad propia.

Es posmoderno, por lo tanto, más y con mayor conocimiento teórico que ninguno, Sergio Leone (y lo es, empezando por el título original, su *C'era una volta il West* **-Hasta que llegó su hora**, 1968-), así como son genéticamente posmodernos sus epígonos. Sin embargo, una visión -incluso superficial- de los cinco *westerns* dirigidos por Tonino Valerii, debería hacer reflexionar: comparado con Sergio Corbucci, faltan los excesos truculentos, aunque **El día de la ira** (*I giorni dell'ira*, 1967) y, sobre todo, **Una razón para vivir y una para morir/Una ragione per vivere e una per morire** (1972) emanan un pesimismo que no tiene nada que envidiar a **Il grande silenzio** (Sergio Corbucci, 1968); el trasfondo político, cuando sale a la luz (**La muerte de un presidente/Il prezzo del potere**, 1969), es tratado de forma bastante diferente respecto a la dialéctica civilización/barbarie de los guiones de Franco Solinas; además, los personajes de Giuliano Gemma revelan más facetas que el Ringo que éste encarnó para Duccio Tessari. No obstante, los temas preferidos de Valerii no son la epopeya de la Frontera, el mito del progreso o la necesidad de *"imprimir la leyenda"* (**El hombre que mató a Liberty Valance** -*The Man Who Shot Liberty Valance*; John Ford, 1962-): en el centro de la atención está el hombre, no el icono de Leone del "extranjero sin nombre". Los antihéroes de Valerii -con la importante y significativa excepción de Ninguno- son *outsiders* atormentados e inquietos, cercanos a los personajes interpretados por James Stewart en los *westerns* de Anthony Mann, marcados por conflictos interiores mucho más lacerantes (e interesantes, procede decirlo) que los exteriores que marcan a fuego su camino. Porque a Valerii le gusta retratar las decisiones difíciles, los "hombres en una encrucijada", el peso y la responsabilidad que se derivan de la obligación de decidir. Todo esto a la luz de una sensibilidad igualmente demostrada en otros géneros, como el *thriller* **Sumario sangriento de la pequeña Stefania/Mio caro assassino** (1972), que fue el más moral (¡ojo!, no moralista) de los *gialli* de los años setenta, en clara oposición respecto a los planteamientos de Dario Argento (y Argento es, junto a Leone, el cineasta posmoderno por excelencia del cine italiano).

Y el estilo también es clásico: la cámara es más "invisible" y bastante menos agresiva que en muchos *westerns* coetáneos (¡qué lejanos están los experimentos pop de **El yankee/Yankee** -1966-, de Tinto Brass!), el montaje menos agresivo y exhibicionista, y las referencias no devienen acumulaciones, guiños académicos o gestos de burla, ni tampoco decae la forma: importa *"el deber de no*



Tonino Valerii durante el rodaje de **Cazador de recompensas**

identificarse completamente con el juego que se está jugando, tomar una cierta distancia, a veces irónica y a veces ideológica, evidenciando en cada plano, o por lo menos en cada secuencia, que, en cualquier caso, se trata de un juego" (Viganò). En resumidas cuentas, se trata de *"la capacidad de definir el mundo relatándolo"*, que para Viganò constituye la esencia misma del clasicismo.

Todo esto se observa ya en su debut, **Cazador de recompensas/ Per il gusto di uccidere** (1966), que desde los títulos de los créditos paga la deuda a su mentor Leone: no hay que extrañarse, ya que fue precisamente el director de **Por un puñado de dólares/ Per un pugno di dollari** (1964) quien señaló a Valerii (que ya había sido su ayudante en **La muerte tenía un precio/Per qualche dollaro in più**, 1965) como el más apropiado para dirigir la película, facilitándole debutar detrás de la cámara. **Cazador de recompensas**, rodada en 1966 (Valerii aprovechó su viaje de luna de miel para efectuar las localizaciones en Almería), se exhibió con un éxito modesto: los millones recaudados fueron 165, frente a los más de tres mil millones de liras de **El bueno, el feo y el malo** (*Il buono, il bruto, il cattivo*; Sergio Leone, 1966).

La historia, de Víctor Auz y del mismo Valerii, presenta un protagonista de ojos de hielo (Craig Hill) que habla sentenciosamente (*"No voy jamás adonde pueda mandar un proyectil"*) y que ha aplazado la venganza sobre el bandido (George Martin) que mató a su hermano para especular con su recompensa. Los *gadgets* (el *bounty killer* utiliza una peculiar carabina dotada de catalejos) abundan, así como la violencia (la escena de la tortura con el café hirviendo, que recuerda **Los sobornados** -*The Big Heat*, 1953-, de Fritz Lang; el duelo final, que después se repite en el infravalorado **De profesión, gorila** (*Vai gorilla!*, 1975), con Hill que dispara a Martin a través de la mirilla del fusil, asestándole un tiro mortal en el ojo). Sin embargo, se entrevé ya un sentido de la medida, y sorprende el insólito cuidado por los detalles y por las escenas de acción: la técnica a la que Valerii recurrió, para simular explosiones que derribasen a los caballos, es la misma que utilizó después en la secuencia de la pelea con el "grupo salvaje" en **Mi nombre es Ninguno** (*Il mio nome è Nessuno*, 1973) (5).

Pero es con su segundo *western*, **El día de la ira**, cuando el estilo de Valerii alcanza la plena madurez, apartándose tanto de los modelos americanos, como (aunque todavía no del todo) de los italianos: el tema, recurrente en la obra de Valerii, es el de los conflictos generacionales, es decir, *"la sal de la tierra, (...) la concordia y la discordia, lo viejo y lo nuevo, la lucha entre la sabiduría y la inex-*

periencia" (6). Valerii escenifica, aquí como en otras películas posteriores, *"la larga búsqueda del padre"*: el ingenuo Scott (Giuliano Gemma), nacido y criado en un burdel y acostumbrado a los trabajos más humildes, elige como figura paterna al carismático Frank Talby (Lee Van Cleef), en sustitución del padre jamás conocido; Talby, por su parte, le bautiza (Scott "Mary", con el nombre de la madre como apellido) y le imparte una serie de lecciones de vida, modelándolo a su imagen y semejanza mientras se encamina a llevar a cabo una venganza meditada durante mucho tiempo. Transformado en figura casi mítica por el joven -plagiando la personalidad del maduro pistolero hasta el punto de sufrir él mismo una impresionante transformación psicológica-, Talby revela con el paso del tiempo su codicia y crueldad, convirtiéndose en amo del pueblo gracias al juego sucio y el homicidio. Y será precisamente el asesinato a sangre fría del viejo palafrenero, quien había representado para Scott el otro sucedáneo paterno, lo que abrirá los ojos del joven.

El final, en el que el alumno le devuelve al maestro las enseñanzas que le había impartido, se presta a numerosas interpretaciones, incluso mitológicas: no por casualidad se ha hablado de *western* edípico (7). Talby es un cruel Cronos, que devora a sus hijos por miedo a criar un rival, y el duelo final tiene el sabor de un parricidio ritual, además porque el arma misma está rodeada por un halo mítico, tratándose de la pistola que utilizó Doc Holliday en el tiroteo de Tombstone. Al final, Talby está en el suelo, herido, y Scott se le acerca. *"Búscame un caballo y no me verás más"*, le susurra. Scott, casi con lágrimas en los ojos, sacude la cabeza: *"Sería un pésimo alumno. Cuando disparas a un hombre le tienes que matar, o antes o después te matará él..."*. Pero una vez cumplida su catártica misión, Scott arroja lejos la pistola y se aleja en compañía de un trasunto del mitológico Tiresias, un harapiento mendigo (el ciego Bill, interpretado por Pepe Calvo) hacia un futuro incierto.

Aunque el guión (de Renzo Centa, Ernesto Gastaldi y Valerii, sólo nominalmente inspirado en la novela *Der Tod Ritt Diemstags*, de Ron Barker, de la que toma algunas ideas marginales) sufre de cierta dispersión (el duelo a caballo entre Lee Van Cleef y el *stuntman* Benito Stefanelli, tan bien rodado como decorativo dentro del conjunto) y hay personajes sin desarrollar (Christa Linder, la hija del juez), **El día de la ira** atesora una interesante reflexión sociológica y una turgencia dramática que se merecen todo el respeto (no es de extrañar el interés de Hollywood por un posible *remake*, para el cual se habla de John Woo), con significativas referencias a la tragedia griega; a diferencia de Leone, el discurso sobre la mitología del género (homenaje, revisión crítica) cede el paso a un planteamiento introspectivo y comprometido, que no impidió a la película llenar las salas: dos mil ochocientos millones de liras de ingresos en Italia, y una perenne fama internacional.

El siguiente *western* de Valerii, **La muerte de un presidente**, inspirado en la historia *El jinete en el cielo*, de Ambrose Bierce, traslada el complot para asesinar a Kennedy al periodo inmediatamente posterior a la Guerra de Secesión: el presidente Garfield (Van Johnson), de visita en Dallas, es víctima de una conjura orquestada por las personalidades importantes del lugar, entre los que está el rico latifundista Pinkerton (Fernando Rey). El chivo expiatorio es el negro Nick, amigo fraternal del excombatiente Bill Willer (Giuliano Gemma)... En el guión de Massimo Patrizi vuelve a asomar el tema del conflicto generacional: el nordista Bill Willer y el padre han combatido bajo banderas diferentes, y Bill ha tenido que sufrir la cárcel y la ignominia de una acusación de traidor por no matar a su padre; de la misma forma, la urgencia por la venganza (el padre ha sido asesinado por los conspiradores) empuja al joven a entrar en el campo de los que hace tiempo le humillaron. Debatiéndose entre el idealismo y el desencanto, entre el instinto y el orgullo, Willer es el más complejo e interesante de los antihéroes de Valerii, y la relación que le une al secretario del presidente (Warren Vanders), quien a la justicia utópica del amigo/enemigo antepone la razón de estado, está llena de matices.

La muerte de un presidente está muy bien rodada, con un gusto por la composición que evoca incluso a Orson Welles y un uso bastante acertado del formato *scope*: tómese como ejemplo la espléndida secuencia del homicidio del padre de Willer, con el equilibrio entre detalles e intérpretes en el mismo plano y un impecable uso del campo/contracampo. No faltan los momentos efectistas, como el duelo a la luz del puro entre Gemma y el corrupto *sheriff* (Benito Stefanelli otra vez), pero el conjunto es sólido, y el discurso político resulta lúcido y concreto, exento de ciertos excesos demagógicos y populistas habituales en los *tortilla-westerns*.

En el año 1972, tras la incursión en el *thriller* que supuso **Sumario sangriento de la pequeña Stefania**, le llega el turno a **Una razón para vivir y una para morir**. El tono, a pesar de la destacada presencia de Bud Spencer (a quien de todas formas frenaba Valerii, atenuando sus excesos picarescos), es sorprendentemente tenebroso y mortuorio, lo cual explica en parte el menor éxito de público respecto a las películas anteriores: no por azar el título original era "Morti noi, morto il mondo" ("Muertos nosotros, muerto el

Rodaje de Una razón para vivir y una para morir

mundo") (8). El coronel Pennbroke (James Coburn) es de nuevo un *loner* sin paz, que tras haberlo perdido todo (el honor, los afectos, la dignidad) persigue una venganza que se convierte en obsesión. *"¡Tú quieres vivir... yo no!"*, susurra a uno de los reclusos alistados en una misión suicida (conquistar un fuerte que él mismo había entregado a los sudistas para salvar a su hijo, ajusticiado luego sin piedad por el cruel Ward), seducidos por el espejismo de un tesoro inexistente escondido en el fuerte. **Una razón para vivir y una para morir** fue escrita por el director junto a Ernesto Gastaldi y Rafael Azcona, a quien se deben ciertas situaciones pintorescas relativas al personaje de Bud Spencer (la secuencia de la *square dance* en la que, para escapar de un grupo de sudistas, les hace creer que la guerra ha acabado), mientras que a Telly Savalas le corresponden los toques grotescos en su caracterización del mayor sudista, sádico y homosexual, que en su cuartel general enciende cerillas en las partes genitales de una estatua que representa un desnudo masculino, y parece compartir con su asistente afeminado algo más que un simple *feeling* de camaradería.

Como confirmación de que, de todas formas, se trata de cine autorreferencial, **Una razón para vivir y una para morir** se introduce en la tradición fílmica general para escenificar los nudos conflictivos de la historia. Los puntos de referencia no están tanto en **Doce del patíbulo** (*The Dirty Dozen*, 1967), de Robert Aldrich, o en las reminiscencias de Leone (la secuencia de apertura en una ciudad pequeña devastada por los bombardeos evoca el episodio de la Guerra de Secesión de **El bueno, el feo y el malo**, y Coburn maneja la dinamita con la misma destreza que en **¡Agáchate, maldito!** -*Giù la testa*; Sergio Leone, 1971-), como en el gran *western* de Gordon Douglas **Sólo el valiente** (*Only the Valiant*, 1950), con Gregory Peck y Lon Chaney, Jr., en el que un grupo de rebeldes se rehabilita ejecutando una misión heroica, y en **Sin novedad en el Alcázar/L'assedio dell'Alcazar** (1940), de Augusto Genina, del que Valerii recoge el recuerdo de la amenaza atroz a la que fue obligado el personaje de James Coburn, homenajeando así al gran cine de aventuras italiano de la época fascista, despojándolo de su esencia reaccionaria (9). Valerii calibra sabiamente la progresión narrativa, permitiéndose algunas digresiones cinéfilas (los campesinos que asesinan y roban a los viajeros, como en **Los siete samuráis** -*Shichinin-no samurai*, 1954-, de Akira Kurosawa) y dosificando el suspense hasta la matanza final a golpes de ametralladora y dinamita en el fuerte, que deja de lado la doliente poesía de **Grupo salvaje** (*The Wild Bunch*; Sam Peckinpah, 1969) y se mitiga parcialmente por el intercambio de frases entre los dos únicos supervivientes que finalizan la película. *"Hoy he matado por primera vez"*, murmura Spencer; *"Yo, por última"*, responde Coburn, quien acaba de degollar a Ward -ya rendido- con su espada: *"Se arría la bandera del honor militar para sustituirla por un ritual bárbaro y liberador"*, que contrapone *"la ética de la escuela militar (...) al* bushido *de los samuráis"* (10).

"Si Terence Hill había puesto en ridículo el western all'italiana, *tenía que sufrir un castigo, (...) como es llegar a reconocer su nulidad, y de aquí la pertinencia del título* ***Mi nombre es Ninguno****. (...) En resumidas cuentas, se trataba de poner en escena una especie de muerte del arquetipo de Trinidad"* (11). De esta forma, Valerii recuerda la génesis de **Mi nombre es Ninguno**, un proyecto muy querido por Sergio Leone, que *"quería producir una película en la que un personaje 'suyo', Henry Fonda, dejara en ridículo a Terence Hill"* (12). La película sufre en demasía el estridente contraste entre el tono elegíaco (Jack Beauregard es el último, mítico superviviente de un mundo ya desaparecido; no es casual que la película se desarrolle en el año 1899, a un paso del nuevo siglo) y las cizañas cómicas destinadas al público de los **Trinidad**, cuyo triunfo de taquilla había dado rienda suelta a una nueva vía del *spaghetti-western*. Y, de hecho, ese público lo agradeció, otorgando a la película un éxito comercial estrepitoso. Pero hay que despejar el campo de molestos equívocos: **Mi nombre es Ninguno** es, en

todo y para todo, una película de Valerii. Leone rodó algunas escenas con una segunda unidad, pero solamente por razones de tiempo y de presupuesto: por ejemplo, la escena de la taberna en que Terence Hill demuestra su habilidad como pistolero, parte de la secuencia de la fiesta en el pueblo y la escena del urinario público, que no estaba en el guión y fue introducida en el último momento. Las partes más aclamadas, como el espléndido inicio en la barbería -evidente homenaje al universo de Leone, que mezcla una escena análoga de **El bueno, el feo y el malo** y el principio de **Hasta que llegó su hora**- y la épica aparición del "grupo salvaje" son cosecha de Valerii. Compárese, por ejemplo, el uso de la profundidad de campo con el exhibido en **La muerte de un presidente**; además, como señala el director mismo, **Mi nombre es Ninguno** *"es una película ágil, sin esos primeros planos, sin esa lentitud -maravillosa, por descontado- que caracterizan al cine de Leone"*. A costa de resultar impopular, por lo tanto, hay que puntualizar que las cosas menos convincentes se deben a la intervención del productor; en primer lugar, la elección de un protagonista-caricatura (Hill) que banaliza y anula cualquier tentativa de introspección del personaje. Por eso, su Ninguno es un cuerpo ajeno a la película, un Peter Pan injertado en un *western* "serio", que no tiene la despreocupación anárquica de ciertas caracterizaciones grotescas de Tomás Milian (pienso en **El blanco, el amarillo y el negro/Il bianco, il giallo, il nero** -Sergio Corbucci, 1974-), ni la espesura de los héroes previamente interpretados por Giuliano Gemma para Valerii. Como consecuencia, el conflicto generacional entre Ninguno y el "padre" Beauregard jamás adquiere la gravedad que tenía en los trabajos anteriores, así como -necesariamente- el parricidio se revela sólo aparente, carente de una auténtica catarsis. Además, molestan algunas discutibles ocurrencias cómicas, como las aceleraciones farsescas de las escenas de taberna (Hill que extrae la pistola del adversario y lo abofetea repetidamente, ocurrencia copiada de **Le seguían llamando Trinidad** -*Continuavano a chiamarlo Trinità*; E. B. Clucher/Enzo Barboni, 1971-) y la divagación del urinario público, puntual y muy vulgar. Es más interesante el trabajo de guión sobre Beauregard: tras el papel de villano de **Hasta que llegó su hora**, Fonda lleva unas gafas de miope y da vida a un héroe desencantado que renuncia a vengar al hermano asesinado a cambio de una ingente cantidad de oro (¿un homenaje a **El día de los tramposos** -*There Was a Crooked Man...* 1970-, de Joseph L. Mankiewicz?) y al final se va a Europa, llevándose consigo el bagaje de conocimientos de toda una época. Un simbólico intercambio de consignas: del Nuevo al Viejo Mundo, y viceversa (Leone y Valerii recorrieron el camino contrario, desde Almería a Monument Valley), el círculo se cierra; así, el *western* cambia de domicilio.

Mi nombre es Ninguno es, después de **El bueno, el feo y el malo** y **Hasta que llegó su hora**, la tercera y definitiva lápida del *western all'italiana*, porque, a pesar de (o, más bien, "gracias a") sus defectos, sintetiza (¿involuntariamente?; no tiene importancia)

"también" el proceso que ha dado vida al *western* posmoderno conduciéndolo a un rápido final: muerto y sepultado el *western* hollywoodiense (¡la tumba de Sam Peckinpah, en el cementerio!), el italiano se quema después de dos horas de proyección, en la acumulación y el derroche. Y es Ninguno quien desglosa las etapas, en la escena en que recuerda la escalada de Beauregard como pistolero (un número cada vez mayor de adversarios vencidos en un solo encuentro), hasta que llega a desvelarle su propio y absurdo proyecto: Beauregard deberá afrontar una tarea colosal (aniquilar a todo el "grupo salvaje") para poder entrar definitivamente en la leyenda. Acumulación, por lo tanto, y derroche: y, con ellos, la hipérbole y la repetición, que restan asombro ante la maravilla y allanan el camino a lo cómico. Una vez muertos todos los enemigos, agotados todos los recursos, a Beauregard no le queda otra cosa que "morir"; una muerte ficticia que, de hecho, es un cambio de piel, así como también cambiará de piel (disfrazándose de policiaco) todo el género.

Ésta es una coletilla teórica que implica una admisión de la derrota. Porque quien vence, a pesar de las intenciones iniciales de Leone, es precisamente ese Trinidad/Ninguno que, ridiculizando un género ya en serio peligro de saturación, le había asestado un golpe mortal, bien enmascarado con recaudaciones principescas: el formalismo del *western all'italiana*, en verdad demasiado adelantado respecto a la época, se agota en una burla, acabando por no satisfacer ya determinadas exigencias del espectador medio. Se trataba de un patrimonio, una acumulación de experiencias que había que invertir en algún otro lugar, manteniendo un ojo en la taquilla, jugando el comodín policiaco en una realidad cada vez más difícil (estamos en los "años de plomo"), socorriendo a una sociedad afanada en los dramas de la modernidad y con las urgencias y las preocupaciones que, a causa también de una criminalidad política y común cada vez más amenazadora, afligen a los años setenta.

Bajo esta óptica, la estilización posmoderna del *western* se pone al servicio del ciudadano perseguido, quien, parafraseando la película de Enzo Castellari, y por lo menos en el cine, se rebela; las abstracciones y los estereotipos reciclados se beneficiarán de las ambientaciones (nuestras ciudades) y las situaciones tristemente familiares (el constante riesgo de ser víctima de la violencia), e irán a formar, así reforzadas, la columna vertebral de (casi) todo el género policiaco italiano, con sus criticadas connotaciones nihilistas y revanchistas.

Mi nombre es Ninguno

Después de los primeros años setenta, Tonino Valerii, el más clásico de los posmodernos, con **De profesión, gorila** (y no es de extrañar) no seguirá en absoluto el juego.

NOTAS

1. Viganò, Aldo: "Giochi nel canyon del postmoderno", en *C'era una volta il... western all'italiana*. Catálogo a cargo de Roberto Festi, 2001. Página 7.

2. Ibídem.

3. Valerii, Tonino: "Le misteriose origini del western italiano". Op. cit. nota 1. Página 21.

4. Tonino Valerii (declaración realizada al autor).

5. *"Se decide dónde debe caer el caballo, luego se hace un hoyo que se llena con magnesio y otras cosas. (...) A las patas delanteras de los caballos, que salen antes, se atan cables de acero que en el momento oportuno se tensan, y cuando esto sucede, el caballo se cae"*. La Selva, Tommaso: *Tonino Valerii*. Nocturno Libri. Página 94.

6. Ibídem, página 100.

7. Kezich, Tulio: *Il Millefilm*. Oscar Mondadori. Página 286.

8. *"La película desarrollaba esta tesis: la mera venganza no puede representar la finalidad de toda una existencia, no puede ser, por lo tanto, una razón para vivir. Si quien la persigue y la lleva a cabo al final advierte que en el fondo la venganza no ha bastado para justificar su vida, entonces se convierte en una razón para morir". Almanacco del cinema 2* (Tonino Valerii). Ed. Formichiere. 1979. Página 59.

9. *"Para mí significaba la recuperación de un entusiasmo infantil sin tener que echarme en cara el haberlo probado"* (declaración realizada al autor).

10. Tonino Valerii (declaración realizada al autor).

11. Valerii, Tonino: "Il vero e il falso", suplemento a *Tonino Valerii*. Op. cit. nota 5. Página 122.

12. Ibídem, página 96.

Siete pistolas para los McGregor

Franco Giraldi

Seguro como la muerte

Franco Giraldi hirurogeiko hamarkadako Italiako zinemaren industriako mehargune etatik ibili zen. Warnerren cartoon bati dagokion errítmo argiaz eta tinkoaz Europako westerna *desmitifikatzen zuen umore-sena adieraziz, esaterako* ***Sette pistole per i MacGregor*** *eta bere ondorio izandako* ***Sette donne per i MacGregor*** *filmeen bidez.*

Joan Ripollès Iranzo

El territorio de un cineasta es la imaginación. Una patria que jamás ha gozado de la libertad que le aventuró el benigno Diógenes. Una región difícilmente transparente que, a lo largo de los siglos, se ha feriado, cuarteado y barbechado en manos de quienes no poseían mejor don que la capacidad de poder comprarla. Antes de instalarse en la desahogada parcela creativa que le brindó la televisión pública, Franco Giraldi hubo de transitar por los angostos desfiladeros de la industria cinematográfica italiana de los sesenta, donde la imaginación bandeaba entre la esclerosis institucional y los fogonazos demiúrgicos de unos cuantos maestros inclasificables.

Giraldi había nacido el 11 de julio de 1931 en Comeno (Gorizia), al norte de Trieste, en una disputada región situada entre el nordeste de Italia y el noroeste de Yugoslavia. Habiendo pertenecido al desmem-

brado Imperio Austro-Húngaro, este estratégico territorio fue dividido en dos zonas administrativas en 1947, hasta que se vio sometido definitivamente a la soberanía italiana en octubre de 1954. El cineasta ha querido recuperar la marcada personalidad de este ambiente a través de obras como **Un anno di scuola** (1976), producción televisiva centrada en la vida de una joven estudiante rodeada de muchachos en la Trieste de 1914.

Su primera aproximación al cine, sin embargo, se dio a través de la crítica especializada de películas en las páginas locales de *Unità*. Ya en Roma, se hospedó casualmente en el mismo edificio que ocupaba el toscano Gillo Pontecorvo, director del mediometraje **Giovanna** (1956), cuyo rodaje representa el primer contacto de Giraldi con la industria en calidad de ayudante de realización. A partir de este punto trabaja habitualmente, desempeñando el mismo rol en largometrajes de Giuseppe De Santis -**La strada lunga un anno** (1957)-, Carlo Lizzani -**El jorobado de Roma** (*Il Gobbo*, 1960)-, Nicolò Ferrari -**Laura al desnudo** (*Laura Nuda*, 1961) y Giuliano Montaldo -**Tiro al piccione** (1961)-. También se emplea como secretario de montaje en **Hombres y lobos** (*Uomini e Lupi*; Giuseppe de Santis, 1956) y **Un ettaro di cielo** (Aglauco Casadio, 1959), y como coguionista en **La garçonnière** (Giuseppe de Santis, 1960). En esta última colabora en la dirección, ocupación que repite en **Il malamondo** (1963), documental de Paolo Cavara -posterior colaborador del truculento Gualtiero Jacopetti-, y en el drama de Pasquale Festa Campanile, **La costanza della ragione** (1963).

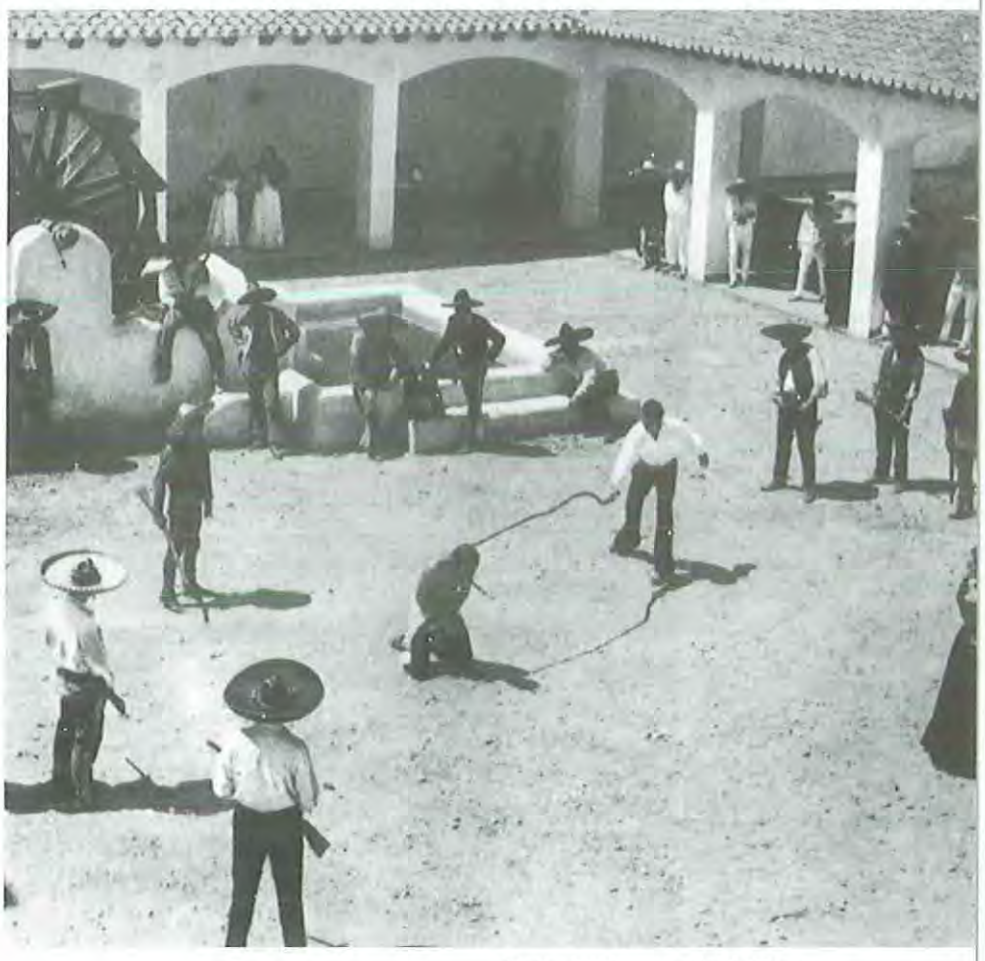
Tras siete años de trabajo en cometidos escasamente creativos, Giraldi se asienta profesionalmente en el momento en que la industria cinematográfica italiana empieza a sacudirse la pátina neorrealista y, espoleada por los intereses nacionales y norteamericanos radicados en el Mediterráneo, se entrega a la fabricación en serie de productos pertenecientes a los géneros más populares: primero el *peplum* y, poco después, el *western*. De modo que si, hasta este punto, ha intervenido mayoritariamente en rodajes de dramas sociales y documentales, su siguiente paso, el inmediatamente previo a la dirección en solitario, se dará en plena ebullición de los dos géneros que acabamos de mencionar, cuyos equipos técnicos y artísticos acostumbraban a reunir perfiles muy parecidos.

En 1961, Giraldi se estrena como director de segunda unidad durante la filmación de una película de romanos dirigida por el, más tarde, maestro del *western*, Sergio Corbucci. **Rómulo y Remo** (*Romolo e Remo*) contó en su equipo de guionistas, además de con Franco Rossetti, Luciano Martino y el especialista en historias mitológicas Ennio de Concini, con dos nombres íntimamente ligados al resurgir de las películas de *cowboys*: Duccio Tessari y Sergio Leone. Al año siguiente, el triestino repite la experiencia con idéntico realizador en **El hijo de Espartaco** (*Il figlio di Spartacus*, 1962), film que pretendía aprovechar el tirón del **Espartaco** (*Spartacus*, 1960) de Stanley Kubrick, que, no lo olvidemos, se había rodado, en gran parte, en la misma Italia.

Ya en 1964 abandona el remanso colosal de la Antigüedad clásica para sumergirse en la corriente, cada vez más embravecida, del *western* europeo. Una travesía corta, pero intensa, en la que se cuentan seis producciones en sólo cuatro años. Afianzando su papel como director de segunda unidad, rueda diferentes tomas de **Massacro al Grande Canyon**, dirigida por Sergio Corbucci -bajo el seudónimo de Stanley Corbett- y centrada en una *vendetta* en toda regla que, lejos de desarrollarse bajo el sol de Sicilia, tiene lugar en el Lejano Oeste. Ese mismo año, el realizador se traslada a Almería, concretamente a Tabernas, El Sotillo y la pedanía de Los Albaricoques, de Níjar, para responsabilizarse de la segunda unidad del film que daría a conocer mundialmente el *eurowestern*. **Por un puñado de dólares/Per un pugno di dollari** (1964), dirigida bajo seudónimo por Sergio Leone, fue rodada también en interiores romanos y en exteriores de Hoyo de Manzanares y La Pedriza. El éxito desmesurado del film y la pericia demostrada por Giraldi impulsaron a los productores a confiar al cineasta empresas de mayor tamaño y sueldo.

En 1965, mientras se forja la segunda entrega de la "trilogía del dólar", nuestro hombre se acredita como Frank Garfield para dirigir su primer largometraje, que responde a los intereses de dos productora italianas (Dario Sabatello y Jolly Film) y otra española (Estela Film). **Siete pistolas para los McGregor/Sette pistole per i MacGregor** se filma durante nueve semanas en los madrileños estudios Ballesteros y en exteriores de Colmenar Viejo, el poblado de Hoyo de Manzanares, Aranjuez y la estación ferroviaria de Guadix. El guión había sido escrito a varias bandas por dos de los autores de **Por un puñado de dólares**, Tessari y Fernando Di Leo -que no figuraba en los créditos del film de Leone y que firma aquí como Fernand Lion-, en colaboración con Enzo Dell'Aquilla -acreditado como Vincent Eagle- y el español David Moreno, probablemente dedicado a tareas de traducción. Sus páginas relatan la pertinaz lucha de un clan de bebedores y ahorrativos escoceses emigrado al sur de los Estados Unidos. Sus patriarcas, Alastair (Jorge Rigaud) y Harold McGregor (Harry Cotton), viven junto a sus esposas y siete vástagos en un rancho de Texas. Tras repeler el ataque de una banda de cuatreros enviados por el terrateniente Crawford (Chris Huerta), los ancianos deciden enviar a seis de los hijos a vender sus caballos a Las Mesas. Pero, una vez en el pueblo y a raíz de una riña, los primos hermanos son encarcelados por un *sheriff* corrupto, que entrega los lustrosos equinos al bandido Santillana (Leo Anchóriz), el salvaje jefe de Crawford. Los McGregor logran fugarse y, en su huida, conocen a la aguerrida Rosita (Agata Flori), cuyo padre ha sido asesinado por el forajido mexicano. Se despierta el amor entre la joven huérfana y el mayor de los McGregor, Gregor (Robert Woods), quien decide infiltrarse en la banda de Santillana con el fin de recuperar los caballos y desenmascarar la corrupción que reina en el estado. Tras varias vicisitudes, que incluyen escenas de tortura, robos, flirteos y fuegos artificiales, los McGregor logran recuperar su ganado y borrar del mapa al bandido, gracias a la furia certera del *Reina Ana*, cañón vernáculo familiar que llega precedido del son de la cornamusa. Todo se adereza con una correcta y, por momentos, épica banda sonora compuesta por un Ennio Morricone en racha, muy capaz de mezclar la ostentosa *Marcha de los McGregor* con un par de espantosas imitaciones del folclore mexicano, incluyendo una anémica versión del *Corrido de Lucio Vázquez*.

Lo primero que llama la atención de esta ágil ópera prima es el uso entre ingenuo y malicioso de la iro-



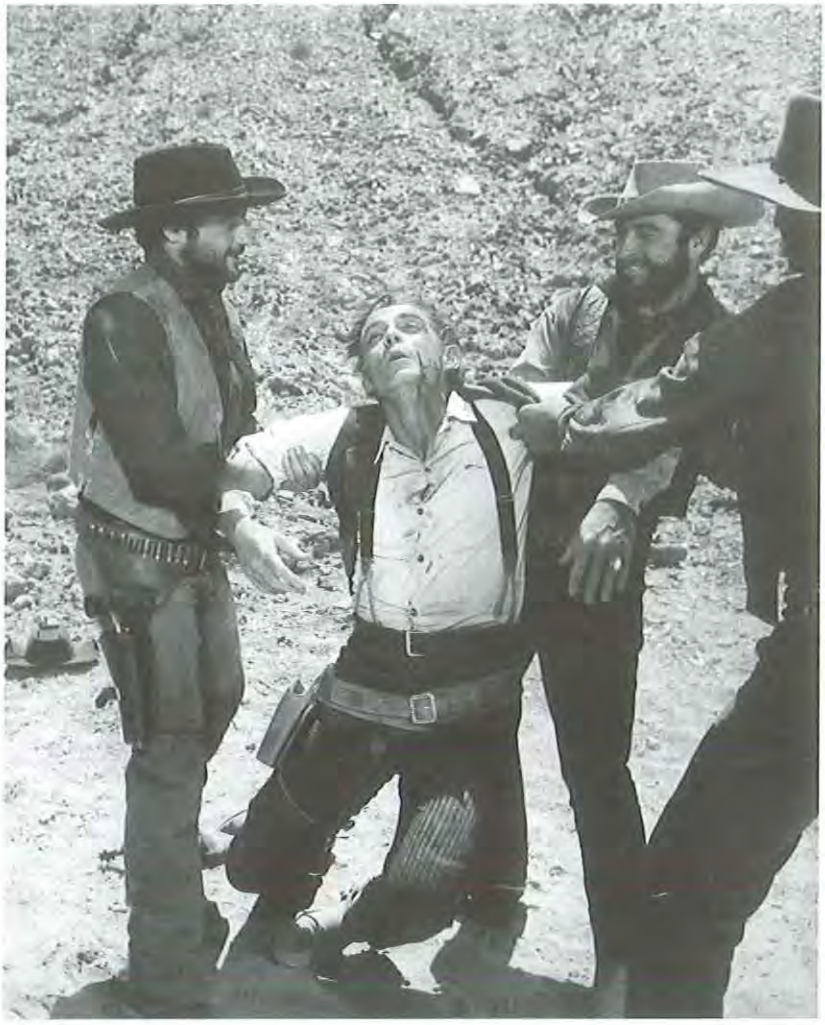
Siete pistolas para los McGregor

nía, que nunca se hunde en la rústica zafiedad de los metros y metros de insufrible celuloide impresionado que componen la saga de **Trinidad**. Giraldi capta con ritmo claro y decidido una de las secuencias de apertura más graciosas de la historia del cine del Oeste: un par de candorosas viejecitas, propias de un *cartoon* de la Warner, defienden a sangre y fuego sus propiedades frente al ataque de unos forajidos, al tiempo que gritan la consigna: *"¡Whisky y gloria! ¡Vivan los McGregor!"*. Este tipo de humor familiar se combina con destellos de puro escepticismo: el pianista del *saloon* de Las Mesas (Víctor Israel), al advertir el inicio de una nueva batalla campal a su alrededor, masculla con desprecio: *"¡Mataos, bestias, ahora podré tocar en serio!"*, e inicia los graves compases de una pieza clásica.

Hay quien atribuye este saludable tono jocoso a la pluma de Tessari, pero, en realidad, nos enfrentamos a una marca estilística presente en los dos siguientes *westerns* de Giraldi, en cuya escritura ya no participaría el cineasta genovés. En ellos, en cambio, permanece la impronta de Fernando Di Leo, profesional íntimamente vinculado al cine de *horror* y "fantaciencia". Quizá haya que buscar en esta línea genérica la epifanía de unos estilemas que acaban de configurarse merced a la combinación de lo cómico con sádicos trazos de profunda y procaz violencia física. Más allá de la secuencia que muestra la tortura y la salvaje paliza sufrida por Gregor -de nuevo a imitación de la embrutecida *gang bang* del film de Leone-, **Siete pistolas para los McGregor** regala sus imágenes más duras a través del infernal tormento al que Santillana y su sanguinario lugarteniente, Miguel (Fernando Sancho), someten a sus prisioneros: atados a una montura, son arrastrados una y otra vez, hasta la muerte, por encima de unos matojos en llamas.

La más que estimable acogida popular del film, todo un éxito en Italia, impulsó a los productores romanos a facturar una secuela con sólo un año de diferencia, contando en esta ocasión con la financiación de la madrileña Talia Films. No puede decirse que **Siete mujeres para los McGregor/ Sette donne per i MacGregor** (1966) representara el tipo de proyecto que más le apetecía realizar a Giraldi en esos momentos, aunque lo afrontó con la responsabilidad propia de todo buen profesional. La historia corre a cuenta de Di Leo, Dell'Aquila y el dudosamente acreditable, pero sindicalmente ineludible, José María Rodríguez. Los McGregor siguen siendo prácticamente los mismos: Peter (Nazzareno Zamperla), Kenneth (Paolo Magalotti), Dick (Alberto Dell'Acqua), Mark (Julio Pérez Tabernero) y Johnny (Saturnino Cerra). Aunque sus figuras más destacadas cambian de rostro en esta segunda entrega: el valeroso Gregor abandona la faz de Robert Woods -actor en tres filmes de vaqueros de ese mismo año- para adoptar la de David Bailey; mientras que el risueño David muda la entrañable efigie de Manolo Zarzo por la del argentino Hugo Blanco.

Las gaitas vuelven a sonar sobre los prados texanos, esta vez para celebrar la llegada de los Donovan, familia de mineros irlandeses que mantiene una relación de amor-odio con los McGregor. Las coloristas dosis de enemistad



se dan principalmente entre los patriarcas de ambos clanes, enzarzados en continuas discusiones sobre la limpieza de sangre y los mutuos abolengos. Pero el amor triunfa entre los jóvenes solteros, pues cada uno de los mancebos encuentra la horma de su zapato entre las hijas del veterano Donovan (Roberto Camardiel). Todo se tuerce, sin embargo, cuando el bandido Maldonado (de nuevo Leo Anchóriz) consigue arrebatar el oro de los escoceses, deshonra que obliga a los siete jóvenes a perseguir a la banda de ladrones a través de llanuras y poblados. Recuperan el preciado metal, pero Rosita, esposa de Gregor, cae en manos del truhán mexicano al ser sorprendida mientras sigue a su marido con el fin de evitar que éste le ponga los cuernos. Todo parece perdido, pero un enjambre de emociones y carcajadas varoniles se adueña de la platea ante la reaparición de los viejos Donovan y McGregor, que, junto a las donairosas irlandesas y algún que otro piel roja, consiguen salvar a los siete "magníficos" primos hermanos, que no se verán obligados a secuestrar a sus chicas para llevarlas al catre, como ocurriera en el célebre musical de Stanley Donen. De fondo, más música de Morricone, que se sirve de temas ya utilizados en la primera entrega y en **Por un puñado de dólares**.

De nuevo *gags*, ironía y buenas tacadas de violencia, características de un díptico que, dibujando una visión cándida de los tópicos raciales británicos, evita traicionar en ningún momento el sentimiento de unidad familiar y los valores tradicionales. Más allá de cualquier debate sobre lo adjetivo de la feminidad -en ambas películas Rosita es quien, por amor y por celos, frustra los planes de la familia-, resulta lacerante certificar el racismo inherente a este tipo de producciones de origen latino, que representan el mal y la violencia ciega a través de la figura estereotipada del bandido mexicano, heredero de aquellos otros forajidos, *greasers* y chicanos elucubrados en los modosos despachos hollywoodienses con el fin de sostener la política expansionista de una nación sin raíces verticales. Los nuevos colonos, europeos y anglosajones, quedan así legitimados como conquistadores en un territorio habitado por hordas salvajes de mexicanos bigotones y sombrerudos, cuya única virtud es engendrar hembras predispuestas al fornicio indiscriminado. Lamentable propuesta que aún perdura en largometrajes, telefilmes y anuncios de todo pelaje, pero que nada tuvo que ver con el hecho de que los McGregor, tan carismáticos como los televisivos Cartwright, no volvieran a asomarse a la gran pantalla. Pese a su ausencia, dieron pie a la proliferación de mil y un *westerns* con el número siete encabezando el título y a una producción espuria que intentó rentabilizar su éxito: **La muerte busca un hombre**, dirigida por José Luis Merino en 1971, cuyo título italiano -traducido directamente al inglés- fue *Ancora dollari per i MacGregor*.

Al igual que hiciera Joaquín Romero Marchent, Franco Giraldi ha manifestado en alguna ocasión que, para él, el *western* es un marco, un contexto, un "*magnífico contenedor en el que pueden introducirse infinidad de cosas*" (1). Con esta filosofía, y sin separarse del género que marcó su primera etapa como realizador, el triestino abandonó las sagas familiares y los complicados encuadres capaces de acoger siete personajes, para enredarse en una verdadera trama detectivesca ambientada en el sur de los Estados Unidos una vez finalizada la Guerra Civil. **Sugar Colt** (1967), coproducida por la italiana Mega Film y la española Eva Film, se rodó en interiores romanos y exteriores de Talaman-

ca, Nuevo Baztán, Aranjuez, Aldea del Fresno (Madrid), y los almerienses poblado El Fraile, Tabernas, Las Salinillas y la capitalina posada Los Arcos, en verano de 1966. El guión corrió de nuevo a cargo de Fernando Di Leo, esta vez acompañado por Augusto Finocchi, Giuseppe Mangione y Alessandro Continenza, dando como resultado una historia repleta de misterio, falsas apariencias, giros inesperados y, una vez más, una ironía rayana en la sátira.

Un año atrás, recién acabada la contienda civil, un batallón de la Tercera Brigada de Fusileros nordistas desapareció del mapa a su paso por Snake Valley, cuando se disponían a regresar a sus hogares. Ahora, algunos de ellos dan señales de vida para anunciar que sus compañeros permanecerán secuestrados hasta que sus familiares paguen un abultado rescate. Tom Cooper (Hunt Powers), conocido como "Sugar Colt" debido a su destreza con las armas de fuego, es contratado para resolver el enigma. El film lleva a cabo una curiosa desarticulación de la figura del (anti)héroe solitario: Tom cambia continuamente de aspecto e identidad a medida que avanza la película. Al principio es un *dandy* acomodado que regenta una "Escuela para la Defensa de los Derechos de la Mujer", es decir, una academia de tiro para insatisfechas damas burguesas. Enseguida nos enteramos, por boca de su viejo amigo, el detective Pinkerton (Jorge Rigaud), que, durante los últimos dos años, nuestro hombre ha ejercido como *"boxeador, actor, marinero, contrabandista y jugador"*. Cuando el detective es asesinado, Tom decide hacerse cargo de la investigación: se endosa levita, lentes y chistera, se sube a un carro y se hace pasar por un ridículo matasanos al que todos humillan. Para desquitarse, se queda en calzón largo y tirantes, y ofrece una hilarante exhibición pugilística. Finalmente, avanzada la investigación, se despoja de los ropajes propios del medicucho, advirtiendo a los clientes del *saloon*: *"Tom Cooper se ha marchado y en su lugar queda Sugar Colt"*.

Se trata, pues, de un *western* peculiar, plagado de pintorescos personajes secundarios, desde el delicado pianista "Agonía" (Murriz Brandariz, "Pajarito") hasta el enterrador (Israel) que, impelido por la inhalación de un narcótico, exclama: *"Yo hubiera sido una buena mujer"*; pasando por las dos únicas féminas relevantes del film, Bess (Gina Rovere), la madura regenta del *saloon*, y su hija Josefa (Soledad Miranda), que termina siendo seducida por los atributos del protagonista.

La hermosa banda sonora de Luis Enríquez Bacalov contribuye, en gran mediada, a dotar al conjunto de un aire misterioso. Destacan especialmente dos escenas fantasmales: aquélla en la que los clientes del *saloon*, alucinados por el humo de la estufa, oyen sonar una corneta lejana, y la final, en la que "Sugar Colt" conduce, a balazos, al coronel Haberbrook (Giuliano Raffaelli), responsable del secuestro, hasta el centro del pueblo. Allí, los fantasmagóricos soldados nordistas, descalzos, enjutos, heridos y harapientos, lo acosan, obligándolo a entrar en el *saloon*, dónde es asesinado por Bess.

El estilo de Giraldi, pese a la persistencia del humor, se ha ensombrecido y acaba por adoptar sus tintes más oscuros en su cuarto y último *western* como director, **Un minuto para rezar, un segundo para morir** (*Un minuto per pregare, un istante per morire*, 1967), producción italiana de Documento Film (2) protagonizada por conocidos actores norteamericanos. El guión, obra de Ugo Liberatore, vuelve a situarse al final de la Guerra de Secesión, narrando la trágica historia de Clay McCord (Alex Cord), que sigue la guerra por su cuenta ignorando que el gobernador Carter (Robert Ryan) ha promulgado una amnistía que le exime de pagar toda pena por los delitos cometidos durante la contienda. Los cazadores de recompensas también desconocen la nueva situación legal del pistolero, de modo que lo acosan y hieren. McCord se refugia en un pueblo, Escondido, donde busca un doctor que mitigue sus dolores. Al final, ya conocedor de su libertad, el protagonista cabalga tranquilo, cuando un disparo detiene su vida. Los dos caza-recompensas que lo han asesinado se aprestan a recoger el cadáver para llevarlo al *sheriff* más cercano, pero descubren que su víctima ya no tiene valía alguna. Una inútil muerte más, sostenida por los acordes de la banda sonora del mesurado Carlo Rustichelli.

Desencantado final para el postrer *western* de un director que ese mismo año abandonaría el género para internarse en el universo menos avieso de la comedia italiana, realizando **La bambolona** (1968). Después seguirían otras comedias y dramas, en los que dirigiría a algunos de los mejores intérpretes nacionales y, sobre todo, realizaría producciones para la RAI que le ofrecieron un margen mayor de libertad autoral. Atrás dejaba cuatro películas del Oeste realizadas con trazo firme, marcado y, como señalaba rotundamente el *sheriff* de Snake Valley a **Sugar Colt**, *"seguro como la muerte"*.

NOTAS

1. Bruschini, Antonio; Tentori, Antonio: *Western all'italiana. The Specialists*. Glittering Images. Florencia, 1998. Página 117. Traducido por el autor.

2. Hay quien la considera una coproducción con los Estados Unidos, sin aportar mayores datos.

Keoma

Enzo G. Castellari

Un hombre de acción

Enzo G. Castellariri familiatik zetorkion zinemarekin zuen harremana. Bere lan gehienak western *generokoak dira, hurbilketa desberdinak eginez baina betiere ekintzarako zaletasuna erakutsiz. Bere lankide eta laguna zen Franco Nero aktorearekin batera, Castellarik generoa lantzen jarraitu zuen* spaghetti-westernaren *moda pasa zenean ere.*

Antonio Bruschini

Aunque Enzo G. Castellari, es decir Enzo Girolami, alcanzara la fama porque a primeros de los años 70 mediante sus tensos y cautivadores *thrillers* de acción, fue uno de los inventores del *poliziesco all'italiana*, se formó sobre todo en el *western*, y precisamente en este género se reveló como uno de los autores más personales e interesantes. En efecto, con su estilo particular, sólido e innovador, Castellari tuvo dos méritos innegables: en primer lugar, el de originar el *western* "cómico-irónico" con **Voy, le mato y vuelvo** (*Vado... l'ammazzo e torno*, 1976), que obtuvo un gran éxito y muchos intentaron imitar. En segundo lugar, su mayor mérito es la renovación del *western all'italiana* justamente en el momento de máxima crisis del género (mediados de los años setenta), inventando el *western* "crepuscular" con su hermosa **Keoma** (*Keoma*, 1967).

Enzo Girolami nació el 29 de julio de 1938, en una familia de cineastas: su padre era el conocido Marino Girolami, mientras que su tío es otro especialista en películas del Oeste, Romolo Guerrieri. En realidad, debutó como director en 1966 con una película que por exigencias de coproducción fue firmada por León Klimovsky (la dirección debía encomendarse obligatoriamente a un director del país con la participación mayoritaria): **Alambradas de violencia/ Pochi dollari per Django**. En esta película, que es la primera de una serie que se fingía continuación del exitoso prototipo de Sergio Corbucci, Anthony Steffen-Antonio De Teffè interpretaba el *bounty killer* protagonista. En realidad, **Alambradas de violencia** tenía poco en común con el héroe hiperviolento de Corbucci (parece ser que el nombre "Django" se eligió en el último momento para aprovechar el éxito del personaje interpretado por Franco Nero). Sin embargo, consiguió establecer un atractivo naíf, evocando perfectamente esas atmósferas *spaghetti-western* algo toscas, pero clásicas a su manera, de los primeros epígonos de Leone. Algunos encuadres (por ejemplo, el inicio con el héroe que aparece a lo lejos, a caballo, enmarcado entre los brazos en primer plano de dos bandidos que echan un pulso) anticipan claramente el inminente estilo de Castellari. El propio director se reservó un *cameo*, uno de los forajidos que mantienen prisionera a una chica en su rancho, mientras que el hermano de Castellari, Enio Girolami, aparecía en el papel bastante importante de un fugitivo, con el seudónimo habitual de Thomas Moore. En cambio, el coprotagonista es el estupendo Frank Wolff, que después volverá a trabajar con el director.

En 1967, bajo el seudónimo de E. G. Rowland, Castellari firmó su primera película como director acreditado: **Siete winchester para una matanza** (*Sette winchester per un massacro*), un *western* ambientado al final de la Guerra de Secesión y que cuenta la búsqueda de una misteriosa caja de oro sepultada en un cementerio indio. El director había elegido como protagonista a Robert Redford, entonces todavía escasamente popular, al que acababa de ver en **La jauría humana** (*The Chase*; Arthur Penn, 1966), pero la producción prefirió al menos conocido Edd Byrnes (también americano), perdiendo así una gran oportunidad. Por el contrario, el villano fue interpretado por el especialista Guy Madison, mientras que

de nuevo entre los bandidos aparecía Thomas Moore-Enio Girolami, hermano del director.

Castellari comienza la película de manera más original y dinámica respecto a los cánones del *spaghetti-western* de ese periodo, presentando uno por uno a los siete forajidos principales a través de unas breves secuencias de acción y retratando a cada cual en su violenta particularidad. Por otro lado, el final, con el ajuste de cuentas en el cementerio comanche entre esqueletos, tótems y sombras inquietantes, adelantaba los matices góticos que más tarde iban a aparecer en muchas de las películas del director.

La historia es todavía bastante clásica y cuenta las vicisitudes de un *bounty killer* que se infiltra con un nombre falso en la banda del coronel sudista Blake (que, negándose a aceptar el fracaso del Sur, se ha transformado en un feroz forajido) para aniquilar a todos sus miembros. Se trata de una película que discurre fluida, con momentos bastante violentos y que, sin embargo, no tuvo demasiado éxito de taquilla.

Ese mismo año, Castellari dirigió su primer gran éxito, cuyo título, además, llegó a ser legendario: **Voy, le mato y vuelvo**.

"Muchos no conocen la película", afirmó el propio director, *"pero al menos el título lo recuerdan enseguida"*. Este título proviene de una frase pronunciada por Eli Wallach en **El bueno, el feo y el malo** (*Il buono, il brutto, il cattivo*, 1966), de Leone, quien, según parece, se enfadó bastante porque le hubiera gustado utilizarlo a él para otra de sus películas.

También en este caso Castellari había elegido en principio otro actor americano como protagonista: el Charles Bronson (entonces un secundario todavía desconocido) que iba a hacerse famoso con **Hasta que llegó su hora** (*C'era una volta il West*; Sergio Leone, 1968). Sin embargo, no se llegó a un acuerdo, por lo que se optó por el prometedor George Hilton, ya coprotagonista de **Le colt cantarono la morte e fu... tempo di massacro** (1966), de Lucio Fulci. A su lado aparecían el especialista americano Gilbert Roland y, una vez más, Edd Byrnes. Esta vez se trata de una película del Oeste muy irónica que anticipa, en cierto sentido, el filón de Trinidad, con diálogos cómicos y largas peleas resueltas en clave burlesca. Resulta especialmente acertado el inicio, con tres "sosias" de Clint Eastwood, Lee Van Cleef y Franco Nero-Django, que, en una aldea semidesierta, se enfrentan al protagonista (un *bounty killer* llamado "Extranjero"), que les aniquila enseguida. Paradójicamente, es casi el mismo inicio que Leone hubiera querido rodar para su **Hasta que llegó su hora** (donde los auténticos Clint Eastwood, Lee Van Cleef y Eli Wallach iban a aparecer para morir de inmediato, mas Eastwood se negó), pero ésta se rodó un año antes que la película de Leone.

Se trata de la historia de un preciado cargamento de oro sustraído de un tren, que pasa de mano en mano y que persiguen tres personajes, otras tantas figuras representativas del *spaghetti-western*: un cínico cazador de recompensas ("Extranjero"), un feroz bandido mexicano (Monetero) y un deshonesto empleado de banco, algo *dandy* y que practica un doble juego. Al final, los tres, tras eliminar a muchos otros forajidos, se enfrentan en un duelo en una iglesia abandonada, pero se trata de un simulacro, y terminan por compartir el oro. Se trata de un final que representa otra variación irónica sobre Leone (en este caso el "trielo" con que termina **El bueno, el feo y el malo**).

Tras el gran éxito alcanzado por esta película, en 1968 Castellari dirigió a la estrella americana Chuck Connors en otra película espectacular, pero seria, ambientada durante la Guerra de Secesión, que parece relacionada, aunque sólo en el título, con la anterior: **Mátalos y vuelve/Ammazzali tutti e torna solo**. Esta vez el reparto es notable e incluye, entre otros, a Frank Wolff, Franco Citti, Leo Anchóriz y Ken Wood-Giovanni Cianfriglia. Una vez más, como en su primer *western*, Castellari empieza la película con una larga introducción (antes de los créditos) en la que muestra al grupo de "especialistas" que protagonizan la historia exhibiendo cada cual su propia peculia-

Mátalos y vuelve

ridad. El director mostró una notable habilidad a la hora de describir, de forma esencial y eficaz, la psicología de cada personaje. Es una especie de "doce del patíbulo" liderados por Clyde (el citado Connors), un aventurero reclutado por un ambiguo capitán sudista para una misión de alto riesgo: adueñarse del oro de los nordistas, escondido en el polvorín de uno de sus puestos. Una vez concluida la misión, Clyde tiene orden de matar a todos sus hombres y, en efecto, al final, tras numerosos golpes de efecto y masacres, sólo él sobrevive para adueñarse del oro.

Se trata de un *western* dirigido con mano firme y segura, como todos los de Castellari, pero más en la línea de las películas bélicas y de aventuras *made in USA* del tipo, repito, de **Doce del patíbulo** (*The Dirty Dozen*; Robert Aldrich, 1968), que en la de los *spaghetti-westerns* al uso. Éste supondría un subtipo de *western* que en esos años se prodigó a través de otros ejemplos, como la apreciable **Una razón para vivir y una para morir/Una ragione per vivere e una per morire** (Tonino Valerii, 1972).

En cambio, **Johnny el vengador** (*Quella sporca storia del West*, 1968) (que en Francia se estrenó con el título "Django, lleva tu cruz") propone una versión personal del *Hamlet* de Shakespeare, naturalmente en clave de *western*. Basándose en un guión de otro gran especialista del género, Sergio Corbucci, el protagonista es Andrea Giordana (que ya había actuado en **El desperado** -1967-, de Franco Rossetti), al lado del "habitual" Gilbert Roland y, una vez más, Enio Girolami, mientras que el villano esta vez es el alemán Horst Frank. En la película, Hamlet es Johnny Hamilton, quien, al volver a su casa tras la Guerra de Secesión, descubre que su padre ha sido asesinado por su enigmático tío Claude, que, como en la tragedia original, luego se ha casado con su madre. Con la ayuda de su amigo Horace, Johnny consigue su venganza.

Toda la película está marcada por un espíritu extremadamente gótico y extraño: desde la larga secuencia ambientada en un cementerio situado en el interior de una cueva iluminada por cientos de velas (que recuerda un poco el final de **Siete winchester para una matanza**) hasta la escena de la crucifixión del protagonista, que parece anticipar **Keoma**. Igualmente, la mansión a la que vuelve el protagonista está decorada con un estilo propio de una película de terror, y la secuencia con que se abre la película, con las terribles pesadillas que atormentan a Johnny a su vuelta a casa, tiene una fuerte impronta gótica. Además, prácticamente desde el primer momento el director opta por enrarecer todos los planos, con gran personalidad en sus puntos de vista inesperados. Así, va delineando cada vez más su estilo; por ejemplo, la secuencia que se abre de forma inesperada y sugestiva con el plano subjetivo de algunos tubos metálicos atravesados por las balas de un tiroteo. En cambio, hay una influencia de Corbucci en algunos momentos clave, como al final, cuando el protagonista tiene que enfrentarse a sus enemigos con las manos destrozadas, al igual que en **Django** (Sergio Corbucci, 1966). Se trata de dos estilos (el de Castellari y el de Corbucci) que, a la postre, aquí terminan combinándose bien.

Ese mismo año, Castellari volvió empero a los *westerns* cómico-irónicos con una película cuyo título hace referencia a la obra más afortunada del director (**Voy, le mato y vuelvo**). En efecto, la película **Llego, veo, disparo/Vado, vedo e sparo** (1968), aunque más adelante fue repuesta como *I tre che sconvolsero il West*. Protagonizada por tres especialistas como Antonio Sabato, Frank Wolff y John Saxon, **Llego, veo, disparo** está quizá menos lograda que otros *westerns* del director.

En efecto, por su tono desenfadado y extremadamente banal la película resulta menos relevante respecto a otras de Castellari. Mientras que **Voy, le mato y vuelvo** mantenía un equilibrio muy conseguido entre ironía y violencia dramática, en ésta prevalece demasiado el lado grotesco, y la trama se reduce a continuas persecuciones y acrobacias alrededor de un cargamento de oro ambicionado por los tres protagonistas. Sin embargo, el talento de los tres intérpretes y la imaginación habitual de Castellari en la puesta en escena consiguen que el film resulte más que digno.

En 1972, cuando ya estaba de moda la serie de **Trinidad**, también Castellari (que fue quien, precisamente, había anticipado este giro cómico-irónico) se adecuó a esta nueva tendencia y dirigió **Tedeum/Te Deum**, protagonizada por Giancarlo Prete, bajo el seudónimo de Timothy Brent, al lado del siempre excelente Jack Palance. También en este caso, como en la mayoría de los *westerns* de Castellari, la historia gira alrededor de un tesoro codiciado por varios personajes que intentan engañarse mutuamente. Algunos diálogos acertados y ciertas situaciones divertidas hacen que la película resulte bastante entretenida, pero sin duda es mejor el segundo *western* tipo Trinidad, que Castellari rodó en 1975: **Los locos del oro negro/Cipolla Colt**, que además tiene también la importancia de marcar el inicio de la larga colaboración dentro del *western* entre el director y Franco Nero, aquí precisamente el protagonista. Hay que recordar que desde hacía ya algunos años este actor había colaborado con Castellari en algunas películas policiacas de gran éxito, como **La policía detiene, la ley juzga/La polizia incrimina la legge assolve** (1973) o **El ciudadano se rebela** (*Il cittadino si ribella*, 1974), que en el fondo representan variantes urbanas y modernas del previo *western* violento.

En **Los locos del oro negro**, al lado de Franco Nero aparecen Sterling Hayden y Martin Balsam, lo cual ratifica el interés del director en trabajar con actores americanos. La película, rodada con estilo seguro, alternando planos a la manera de Sergio Leone con citas del cine mudo, resulta agradable, llena de ocurrencias divertidas y situaciones pintorescas. Está muy logrado también el personaje interpretado por Franco Nero, un pistolero vagabundo que siempre tiene hambre de cebollas y lucha con los puños contra una compañía petrolífera.

En 1976, Castellari realizó **Keoma**, su auténtica obra maestra dentro del *western*, con Franco Nero en una de las interpretaciones más incisivas de su carrera. También es excelente el resto del reparto, que incluye a William Berger, Woody

Strode, Olga Karlatos y Orso Maria Guerrini. El guión, escrito por el actor George Eastman-Luigi Montefiori, pero completamente reelaborado por el propio director y por el actor Gianni Loffredo, cuenta la historia de un mestizo, Keoma, que al final de la Guerra de Secesión vuelve a la aldea donde viven su padre y sus hermanastros, viéndose obligado a enfrentarse a estos últimos y sus aliados forajidos. Más allá de la trama, de por sí bastante clásica, son innumerables los aspectos que se combinan para que esta obra resulte absolutamente innovadora y original, única en el panorama del cine del Oeste italiano. En primer lugar, la banda sonora de Guido y Maurizio De Angelis, que acompasa el cuento con sugestivos ritmos de balada, convirtiéndose en parte integrante de la película, no sólo como acompañamiento de fondo. Castellari afirmó: *"Desde el principio sabía que la música tenía que desempeñar un papel importante en la película, y para el montaje utilizamos temas de Bob Dylan y Leonard Cohen. Entregué esta versión a los hermanos De Angelis y puesto que todo mi montaje se había concebido en relación con tal música, ellos intentaron imitar todo lo posible la música de Cohen y Dylan"*.

Además, toda la película está envuelta en una atmósfera crepuscular y maldita, y presenta una imaginería realmente original que, radicalizando la lección de **Django**, alumbró un *western* oscuro y embarrado hasta lo inverosímil. Gracias también a una excelente fotografía, en la que prevalecen los tonos color tierra, **Keoma** parece estar más relacionada con la iconografía medieval que con las clásicas escenografías del Oeste. No por casualidad, el Oeste de **Keoma** es una tierra devastada por una epidemia de peste que mata más hombres que las balas (justo como sucedía en la Edad Media), y a lo largo de la narración aparece incluso el personaje de la Muerte, representada por una vieja andrajosa que sigue al protagonista a todas partes... *"Para todo el diálogo con la Muerte, nos inspiramos en* ***El séptimo sello*** *(*Det sjunde inseglet*, 1956), de Ingmar Bergman"*, declaró el director.

Tampoco la tortura a la que se ve sometido el héroe es la clásica paliza brutal, sino una auténtica crucifixión, con evidentes referencias simbólicas a la pasión de Cristo (incluso en el propio aspecto de Keoma, que lleva barba, el pelo largo y la ropa desgarrada).

Todos estos elementos contribuyen a que se pueda acuñar el término de "*western* medieval" para esta película. Por otro lado, las escenas violentas, rodadas con una cámara lenta aún más exasperada que la de las películas de Peckinpah, contribuyen a subrayar aún más el clima barroco y decadente que impregna todo el metraje. En este sentido, resultan especialmente impactantes las secuencias del asesinato del padre ante los ojos del protagonista, así como la del enfrentamiento final en la ciudad fantasma, con la mujer que está dando a luz mientras se desarrolla el tiroteo entre Keoma y sus hermanastros. Aquí Castellari manipula hábilmente el sonido, creando sugestiones del todo inéditas, con los lamentos y los gritos de la mujer que acaban

Keoma

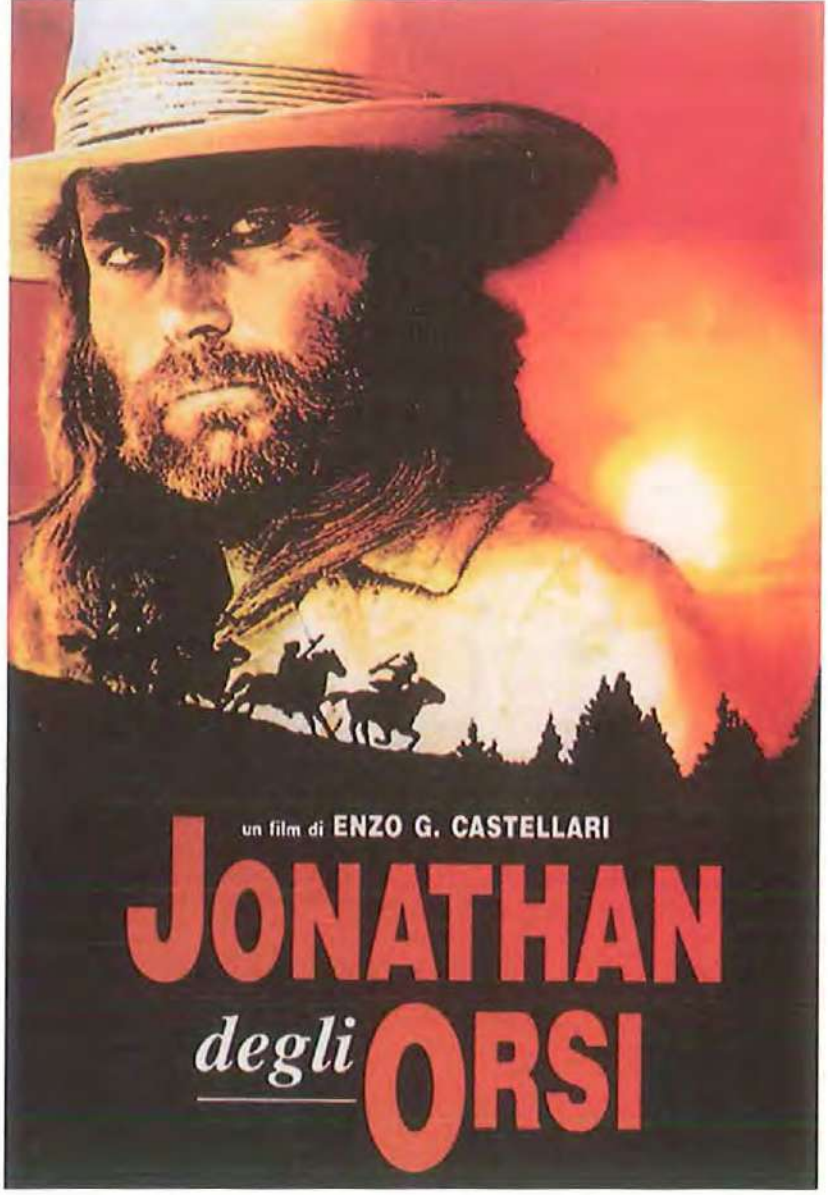
por anular por completo los disparos rabiosos de los contendientes. Al final, Keoma, una especie de superhombre de Nietszche introducido en un contexto *western*, se despide de la Muerte -que le dice que se quede para cuidar del recién nacido-, gritando mientras se aleja a caballo que también el niño *"es un hombre libre y quien es libre no necesita a nadie"*.

Son numerosas las referencias: a **Django**, de Corbucci (la entrada de Keoma en el *saloon* en compañía de la mujer); a **Horizontes de grandeza** (*Big Country*, 1958), de William Wyler; la citada **El séptimo sello**..., pero todo se combina para que surja un *western* completamente distinto a sus fuentes de inspiración. Es un *western* gótico y místico, violento y surrealista al mismo tiempo, del todo atípico. Quizá involuntariamente, **Keoma**, precisamente por su visión lúgubre de un Oeste tétrico y desolado, refleja simbólicamente el dolor de su autor por el fin del *western all'italiana*, decretando así una especie de apasionada elegía.

A pesar del merecido éxito de esta gran película de Castellari y de otros ejemplos aislados de *western* crepuscular y decadente relacionados con la misma (caso de **El valle de la muerte** -*Mannaja*; Sergio Martino, 1977-, que incluso en la música hace referencia a **Keoma**), el género no consiguió reflorecer, y desapareció durante muchos años de las pantallas italianas.

Después, precisamente cuando parecía haberse extinguido totalmente, el inesperado éxito de **Bailando con lobos** (*Dancing With Wolves*, 1990), de Kevin Costner, y, sobre todo, de **Sin perdón** (*Unforgiven*, 1992), de Clint Eastwood (lanzado a la fama precisamente por el *western all'italiana*), parecieron reflotar de repente el género, hasta el punto que también Castellari realizó un nuevo *western all'italiana*, en coproducción con Rusia. Nuevamente quiso confiar el papel protagonista a Franco Nero, que por primera vez fue también autor del guión, junto con Lorenzo De Luca. La película se estrenó en 1994 con el título de **Jonathan degli orsi**, que deja entrever su propósito ecológico, siguiendo la estela de **Bailando con lobos**. El desmantelamiento llevado a cabo años antes de toda la infraestructura escenográfica *western* de Cinecittà y de los otros estudios impuso algunos giros. La película, así, tuvo que rodarse casi por completo en Rusia, donde se construyó una aldea debidamente embarrada y salvaje, siguiendo los prototipos del género, y también un pequeño campamento de indios. El resultado es notable, sobre todo gracias a la creativa dirección de Castellari, que consiguió valorar al máximo el paisaje natural de Rusia y las pobres localizaciones. Además, parece que el tiempo no hubiera pasado para Franco Nero, desde los tiempos en que rodó **Keoma**, puesto que aquí conserva una imagen parecida. A su lado intervienen Floyd "Redcrow" Westerman, que ya había aparecido en **Bailando con lobos**, John Saxon en el papel del villano, David Hess y Enio Girolami. Este último interpreta un viejo pistolero vestido de negro, casi una cita del Richard Harris de **Sin perdón**. La banda sonora, muy conseguida (con músicas de Clive Riche, Alexander Biliaev y Fabio Costantino), presenta también un notable tema indio, de Knifewing Segura, que recuerda lejanamente la atmósfera de **Keoma**. La historia presenta un niño, Jonathan, que, tras asistir al asesinato de sus padres por parte de unos forajidos, primero es criado por unos osos y luego por los indios, que le acogen como uno de ellos. Una vez adulto, se convierte en hábil tirador de arco y pistola, y termina por enfrentarse precisamente con uno de los ase-

Keoma



sinos de su padre, quien con sus acólitos persigue a los indios para adueñarse del petróleo de su territorio.

En los créditos de la película aparece una dedicatoria a Sergio Corbucci, que con **Django** había llevado a la fama a Franco Nero, y a Clair Huffaker, prestigioso guionista de *westerns*, también desaparecido. Esta película consigue combinar las características convenciones del *western all'italiana* (el héroe solitario en busca de venganza) con nuevas sugerencias, mediante una técnica que apunta a la ilusión (véase en especial la escena donde en la misma imagen aparecen Jonathan niño y Jonathan adulto, que con nostalgia se ve a sí mismo como era antes, con el acompañamiento del sugestivo tema musical que marca el ritmo de la película).

Además, el director demostró una vez más su extrema habilidad a la hora de utilizar perspectivas imprevistas e inéditas, características de su estilo, con cámaras lentas constantes (por ejemplo, el largo ataque al campamento indio). Ya desde la ropa, el protagonista Jonathan recuerda mucho la figura de Keoma: es significativa su primera aparición como adulto, cuando come sentado a la mesa de una posada y mientras tanto observa, con el sombrero calado hasta los ojos, las bravuconadas de los bandidos a los que se va a enfrentar en breve. Esta secuencia conserva todo el sabor del *western all'italiana* al viejo estilo, así como el duelo final en la calle embarrada entre el héroe y los forajidos. El ajuste de cuentas decisivo entre Jonathan y sus enemigos contiene varias referencias y citas, desde **Veracruz** (*Veracruz*, 1954), de Robert Aldrich, a **La muerte tenía un precioPer qualche dollaro in più** (1965), de Sergio Leone. En efecto, el villano Enio Girolami muere de forma muy similar a Burt Lancaster en la película americana, mientras que el héroe descubre en otra escena que su antagonista es el asesino de sus padres gracias a una brújula en forma de corazón que había pertenecido a su madre y que Jonathan ve en manos de su enemigo, como la caja de música que obsesiona a Lee Van Cleef en la película de Leone. La primera parte de la película está atada al cine del Oeste ecológico y naturalista que alcanzó el éxito con **Bailando con lobos**, con momentos a menudo conmovedores y poéticos (con un desarrollo natural de ideas parecidas ya presentes en **Keoma**). En cambio, en la segunda parte Castellari se desquita, volviendo plenamente al estilo violento, hiperrealista y "mítico" de **Keoma** (citándose explícitamente a sí mismo en la secuencia simbólica del héroe crucificado que se sacrifica por su pueblo), más característico del director, casi como si quisiera lanzar una advertencia implícita: podemos adaptarnos, camuflarnos, pero el auténtico *western all'italiana* es esto y, antes o después, volverá.

Joaquín Romero Marchent

La visión humanista

Joaquín Romero Marchent Espainiako westernaren *benetako aitzindari bihurtu zen, 50eko hamarkadan "El Coyote" pertsonaiari buruz egin zuen diptikoari esker. Horrez gain,* eurowestern *soinudunaren hazia izan zen, 60ko hamarkadaren hasieran egin zituen "El Zorro" pertsonaiari buruzko filmeen bidez. Garrantzi historiko izugarri hori bere proposamen artistikoaren sendotasunak berresten du, ikusmolde klasikoa zuena eta* spaghetti-western *izena eman zitzaion horrekin batere zerikusirik ez zuena.*

Patxi Urquijo

1. El principio de la aventura

Madrileño, nacido en 1921, de nombre completo Joaquín Luis Romero Hernández Marchent, guionista, productor y director de cine, fue quien introdujo la riquísima temática del *western* en el cine mediterráneo. Y fue él, también, quien más contribuyó a dotarlo de entidad y estructura expresiva.

Apoyado en sus mejores momentos por un equipo de colaboradores bastante estable -el director de fotografía Rafael Pacheco, el músico Riz Ortolani, los actores Robert Hundar, Paul Piaget, y Gloria Milland-, Joaquín Romero Marchent llegó a conseguir vertebrar una expresión sentidamente personal a través del cine de género.

Además, fue quien descubrió y potenció los exteriores almerienses en un sentido artístico. Previamente se había rodado algunas películas que habían aprovechado la luz y la topografía de Almería. Pero ninguna había extraído tanto potencial dramático de la naturaleza agreste y "lunar" que caracteriza a aquellos parajes.

El cine de Joaquín Romero Marchent supo dotar al paisaje de relieve dramático y peso significativo. Por encima de cualquier otro realizador de *westerns* mediterráneos, Romero Marchent utilizó la naturaleza hasta elevarla al rango de "personaje" activo. En sus mejores películas consiguió la hazaña de convertir la geografía en el álter ego existencial de sus protagonistas, como un marco vivo profundamente sentido, convenientemente dramatizado, y sabiamente psicologizado.

Como director (dejando de lado sus participaciones como guionista, asesor y productor para películas ajenas), Joaquín Romero Marchent ofrece una filmografía envidiable, no sólo por la calidad de sus títulos sino también por la diversidad temática y genérica que asume. Por encima de sus otros méritos quizá haya que destacar su compromiso con el "gran público", un compromiso que le aboca al cine comercial sin renunciar a sus proyecciones autorales y personales, que tantos otros han creído necesario alejar de los foros más populares.

El cine de género le ofreció, por ello, un marco incomparablemente rico de convenciones y lugares comunes a partir de los que poderse proyectar sin necesidad de contextualizaciones farragosas, y sin la fatuidad de quienes subrayan la novedad de sus empeños.

Dejando de lado sus *westerns*, entre sus películas encontramos títulos preñados de interés como **Juzgado permanente** (1953), **El hombre del paraguas blanco/ L'uomo dal ombrello bianco** (1958), **El juego del adulterio** (1974) o **El clan de los nazarenos** (1975). Estas cintas hablan de un talento -y de un puntillismo profesional- sensible y capaz de proyectar su sentido de lo humano sobre los acabados, más allá de los dictados de las modas. Películas como **Fulano y Mengano** (1956), o el telefilm piloto para la teleserie **Curro Jiménez** titulado "El barquero de Cantillana" (1975), certifican el alcance artístico de un estilo depuradamente técnico, así como la impronta humanista de un universo personal.

En palabras de Carlos Aguilar, la contribución de Joaquín Romero Marchent a la llamada "comedia neorrealista española" de los años 50, y su aportación al televisivo de ficción en los 70, bastarían para reservarle un lugar de honor.

No obstante, todo cambia si recordamos que sus principales logros se hallan en el cine de género. Las obras maestras de Joa-

quín Romero Marchent son *westerns*. Sencillos, sin grandes pretensiones ideológicas, pero de recio retrato psicológico y de profunda asunción dramática.

La grandeza del *western* "marchentiano" no descansa sobre la originalidad de los argumentos, sino que se construye sobre la acción recíproca que el cineasta consiguió entablar, y que funciona a tres bandas, entre personajes, drama y naturaleza. Su sentido extraordinario para la condensación dramática y la psicologización del entorno termina por fructificar aquí, haciendo que el medio natural sea determinante para existencias y decisiones.

La capacidad de Marchent para servirse de las convenciones genéricas en pro de su dramaturgia personal evidencia lo necesitado que se encontraba el cineasta de contar con un marco, conocido y férreo, para expresarse con plenitud.

La filmografía *westerniana* del director es impresionante. Por orden cronológico: **El Coyote** (1955), **La justicia del Coyote** (1955), **La venganza del Zorro** (1961), **Cabalgando hacia la muerte/ L'ombra di Zorro** (1962), **Tres hombres buenos/I tre implacabili** (1963), **El sabor de la venganza/I tre spietati** (1963), **Antes llega la muerte/I sette del Texas** (1964), **Aventuras del Oeste/Sette ore di fuoco** (1965), **La muerte cumple condena/ Cento mila dollari per Lassiter** (1966), **Fedra West/Io non perdono... uccido** (1967) y **Condenados a vivir** (1971).

2. Los primeros *westerns*. Los "Coyotes"

Como ha puesto de manifiesto el trabajo de investigación realizado por Eduardo González Camiña (1), Joaquín Romero Marchent se hace cargo de **El Coyote** después de que el proyecto cuente con cuatro años de antigüedad, y como una coproducción mexicano-española para rodarse en España, simultaneando dos películas, a fin de aprovechar actores, equipos y localizaciones: **El Coyote** y **La justicia del Coyote**.

El productor mexicano, Gonzalo Elvira, aportaba el director, Fernando Soler, y los protagonistas, Abel Salazar y Gloria Marín, muy populares en Latinoamérica. Eduardo Manzanos asumía la parte española. Pero Soler se desvinculó de la empresa prácticamente desde el principio.

Entonces, Eduardo Manzanos, el coproductor español, reaccionó con eficacia. Recurrió a Joaquín Romero Marchent y le confió la dirección de ambas películas. Éste eligió como primer ayudante a su, por entonces, segundo ayudante, Jesús Franco, y le encargó que fuera reescribiendo los guiones conforme se iba rodando. Con un presupuesto ridículo, y haciendo de la necesidad virtud, Romero Marchent desplegó un estilo huidizo, referencial, altamente expresionista, que se saldó con un acabado mucho mejor de lo que se ha querido reconocer.

Tercer largometraje dirigido por Joaquín Romero Marchent, **El Coyote** no oculta una cuidadosísima cita visual al cine mexicano de justicieros enmascarados, que hacía furor entre las audiencias hispanas de ultramar (2).

La escasez de medios aconsejó a Marchent resolver, desde un principio, la intriga al estilo de los filmes detectivescos, y relegar las visualizaciones propias del *western* para los momentos más sentidos emocionalmente y susceptibles de crear atmósfera. Pero el peso del film corresponde a los interiores y los esforzados exteriores urbanos, localizados en el pueblo de Titulcia, al sur de Madrid. Mención especial merecen los exteriores urbanos nocturnos, sobre todo los que muestran las idas y venidas del Coyote sobre el aullido del animal, o su utilización en la secuencia final en que muere el malvado Potts (estupendo Santiago Rivero), prácticamente conjugada como una pieza del fantástico tradicional.

En la película abundan los aciertos en todos los sentidos. La utilización de las arquitecturas, con la excepción del tumultuoso *saloon*, responde a la evidencia de lo hispano, retratando constantemente arcos de medio punto, jardines interiores en las mansiones coloniales y grandes soportales. Se hace así de lo circular, de lo semioculto, de lo "cubierto", los agentes atmosféricos principales, junto a la llamativamente contrastada oscuridad de la noche.

Abel Salazar, galán espumoso, resulta capaz de interpretar al petimetre César de Echagüe, pero su justiciero enmascarado está falto de energía, como si lo melifluo del actor contagiara al personaje. Gloria Marín cumple con su cometido convencional de bella desconcertada aunque apasionada, pero se muestra incapaz de las sutilezas interiores que el director sabrá extraer de otras actrices con el tiempo. La galería de villanos se lleva la mejor parte, como si el director se encontrara más a gusto con la acción directa y las psicologizaciones alejadas de diálogos y paseos amorosos.

Rodada simultáneamente a **El Coyote**, **La justicia del Coyote** no está a la altura de su predecesora. Se aprovecharon los decorados y las iluminaciones para rodar en los mismos sets, consecutivamente secuencias de una y de otra (3).

Existen diferencias fundamentales entre ambas películas. En **El Coyote**, una buena parte del metraje se dedica a la descripción de la situación histórico-política de la California decimonónica y al consecuente surgimiento del enmascarado como respuesta al cúmulo de injusticias que pesaban sobre los hispanos sometidos. En **La justicia del Coyote**, sin embargo, la acción ya contempla las hazañas del justiciero desde el mismo momento inicial. Se echa en falta, por esta razón, el cuidadoso trabajo de contextualización que vehiculaba la significación y la emoción del primer film. Aquí el enfrentamiento entre las administraciones *yankees* y el bandolero se ha convertido en situación de partida. El trabajo de Marchent y su equipo deviene repetitivo, y aunque la premisa argumental básica es calcada, faltan los principales componentes humanizadores y psicológicos.

Muchos de los atrevidos ejercicios audiovisuales de la primera película han desaparecido (el *demontage* inicial, las tomas de conciencia atmosféricas), y con aquéllos ese poderoso estilo, decantado hacia los contrastes y los cambios de tono.

Aunque no se trata de una mala película, le faltan las cualidades motoras que impulsaban a su predecesora. Un ejemplo: en **El Coyote** hay un juicio contra Luis Artigas (Carlos Otero); la secuencia se resuelve con gran acierto dramático recurriendo a primeros planos de los implicados en contrapicados y a juegos de luces y sombras vigorosamente entrecruzados sobre aquéllos, sin mostrar nunca la sala. Sin embargo, en el juicio similar de **La justicia del Coyote** se ha recurrido a una cansina resolución tradicional, presentando el ambiente y el lugar, sin conseguir ofrecer aquella misma sensación de injusticia y de "mentira legal".

3. La inspiración trocada en continuación

El signo del Zorro (*The Mark of El Zorro*; Rouben Mamoulian 1940) fue la película que instauró la moda de los justicieros enmascarados. Probablemente fue la mejor de la especialidad, pero determinó la tendencia posterior de que ese tipo de aventuras "debían" alejarse de la realidad. La necesidad de satisfacer al público y a la industria norteamericanas provocaron la transformación, hasta lo irreconocible, de la figura histórica del verdadero "Zorro", un salteador de caminos llamado Joaquín Murrieta que operaba en el camino de Santa Fe. Hollywood se encargó de eliminar la rebeldía anti-anglosajona del bandolero, y de otorgar a los aviesos villanos del film orígenes hispanos. De ambientación remotamente *westerniana*, la película de Mamoulian se adscribía escrupulosamente al llamado cine de capa y espada, variedad anecdótica del género de aventuras, a la sazón en boga.

Evidentemente, José Mallorquí se basó en El Zorro cinematográfico de Mamoulian para la creación de su Coyote. Existen demasiados elementos coincidentes como para dudarlo: la indumentaria negra de corte español, el antifaz, el fino bigote, la nocturnidad de las actividades desplegadas por ambos personajes, la personalidad pública de los héroes, transformada en una suerte de cobardía colaboracionista, el contexto histórico...

A raíz del éxito obtenido con el díptico sobre El Coyote, el productor Eduardo Manzanos acariciaba la idea de volver al género. Había conseguido incluso que Mallorquí, el novelista, se aviniera a

escribir un argumento del mismo tipo. Se contactó con Jesús Franco como coguionista, con vistas a despertar el interés del productor francés Marius Lesoeur, con quien Franco mantenía buenas relaciones. Conseguido el acuerdo apetecido, se puso manos a la obra.

En esa época, Joaquín Romero Marchent había terminado su particular trilogía dedicada a la "comedia neorrealista", dándose la circunstancia de que su último título, **El hombre del paraguas blanco**, se había resuelto como una coproducción con Italia, lo cual significó el principio de los contactos con profesionales de aquel país.

Contratado por Manzanos, el cineasta hubo de enfrentar la dirección de **La venganza del Zorro**. Ahora se contaba con el color y con medios más adecuados para buscar el atractivo taquillero.

Demasiadas manos sobre un mismo proyecto. La película se rodó sin infraestructura real en que apoyarse. En el cine español de aquel entonces no había caballistas expertos, ni buenos dobles para las escenas de acción coreografiada, ni maestros de armas expertos en el periodo concreto, ni aun monturas convenientemente entrenadas. Semejantes carencias hubieron de ser atendidas sobre la marcha.

Eran los años en que Bronston se había asentado en España. Para dirigir a los especialistas de sus superproducciones hizo venir desde Estados Unidos al decano de la especialidad, el gran Yakima Canutt, con su equipo. Éste tomó bajo su protección directa al talentoso Juan Maján, que enseguida demostró una gran capacidad y aprovechamiento en tales lides. El contacto directo con Maján iba a dar pie a un fenómeno que se consolidaría en pocos años y que tuvo como principal artífice a Romero Marchent, a partir de las exigencias suscitadas por esta película y las siguientes.

Carente de los aciertos cosechados por el director en sus mejores cintas, y lastrada por toda esa serie de carencias, **La venganza del Zorro** obtuvo un éxito inmerecido, a tenor de sus resultados.

El argumento es convencional. Los personajes no se encuentran convenientemente trabajados y se refieren sus peculiaridades por medio de los diálogos. En lo que respecta a los actores, Frank Latimore encarna al Zorro sin particular relevancia, si bien Howard Vernon consigue un villano convincente, el coronel Clarence. Pero parecen desarropados por el director.

Los decorados resultan burdos, excesivamente basados en la ortodoxia, y contrastan vivamente con las localizaciones en interiores reales. Se echa inmediatamente de menos aquel gusto excelente por las formas curvas y por lo "cubierto" que tan bien se había trabajado en **El Coyote**.

Las mayores virtudes de **La venganza del Zorro** se encuentran en su ritmo. La película transita con diligencia, un gran mérito porque personajes y devenir argumental resultan completamente unidimensionales. Todo parece la típica propuesta aventurera a imitación del cine norteamericano: una imitación desconchada. A la inconsistencia del relato se le añaden los típicos motivos caros a Mallorquí, con su reivindicación de una California hispana y anti-

yankee. Pero todo se ha suavizado, siguiendo las directrices de la nueva orientación de la política exterior franquista.

Nace, como consecuencia del éxito anterior, **Cabalgando hacia la muerte**, nueva aventura del Zorro sobre otro argumento de Mallorquí, realizada con mayores prestaciones gracias a la intervención de Alberto Grimaldi y a la presencia, minoritaria, del francés Lesoeur.

Aunque **Cabalgando hacia la muerte** es una nueva entrega serial deliberada, en su factura ha habido cambios significativos. La ambientación de época abandona la estética apegada al "fenómeno Mallorquí" y, ligeramente, se acerca más al *look* del *western* típico. La fotografía de Rafael Pacheco ahonda en los riesgos exponenciales, apostando por los contrastes y las reservas de zonas oscuras en favor de un mayor dramatismo. El ritmo se intensifica, incluyendo una nueva atención al erotismo (tímido, del momento), y encuentra lugar para la chica mala, personaje siempre agradecido que en la cinta anterior carecía de relevancia.

También el bagaje interpretativo ha experimentado un nuevo empuje. Frank Latimore parece más cómodo en su papel del Zorro. Repite Paul Piaget. Se produce el encuentro dichoso entre Marchent y el que había de ser su actor esencial, el italiano Robert Hundar, seudónimo de Claudio Undari, presencia impresionante en las mejores películas del director madrileño.

Pero lo que ha cambiado de verdad es el bagaje sobre el que se construye el film. Repite casi todo el equipo anterior, y la experiencia pasada ha curtido a todos los departamentos. Es perceptible ya una nítida superación artesanal.

4. El adiós a Manzanos y Mallorquí

Las recaudaciones obtenidas con el díptico anterior animaron a seguir adelante. Con el mismo sistema de producción de **Cabalgando hacia el infierno**, Joaquín Romero Marchent enfrenta la dirección de **Tres hombres buenos**. Poseedor de los derechos para la adaptación de la novela original de Mallorquí y contando de nuevo con aquél como argumentista, Manzanos puso en marcha el proyecto con un sensible aumento de medios.

Un actor *yankee* de relativa fama internacional, Geoffrey Horne, calientes sus éxitos en **El puente sobre el río Kwai** (*The Bridge on the River Kwai*; David Lean, 1957) y en **Buenos días, tristeza** (*Bonjour tristesse*; Otto Preminger, 1958), aporta la credibilidad del nativo americano.

Una profundización en personajes y situaciones es correspondida

por un mayor cuidado en el acabado de los planos, sin apenas correcciones, apoyando decididamente la simultaneidad interpretativa y dramática.

La fotografía de Rafael Pacheco, otra vez, ha mutado de una manera altamente satisfactoria. Se detacta un cuidado mayor por las horas del día y las calidades de la luz solar como componentes dramáticos. También los colores del vestuario parecen más armónicamente organizados. Por lo que se refiere a los interiores, la colocación de las fuentes lumínicas se esfuerza por justificarse y parecer convenientemente naturalista.

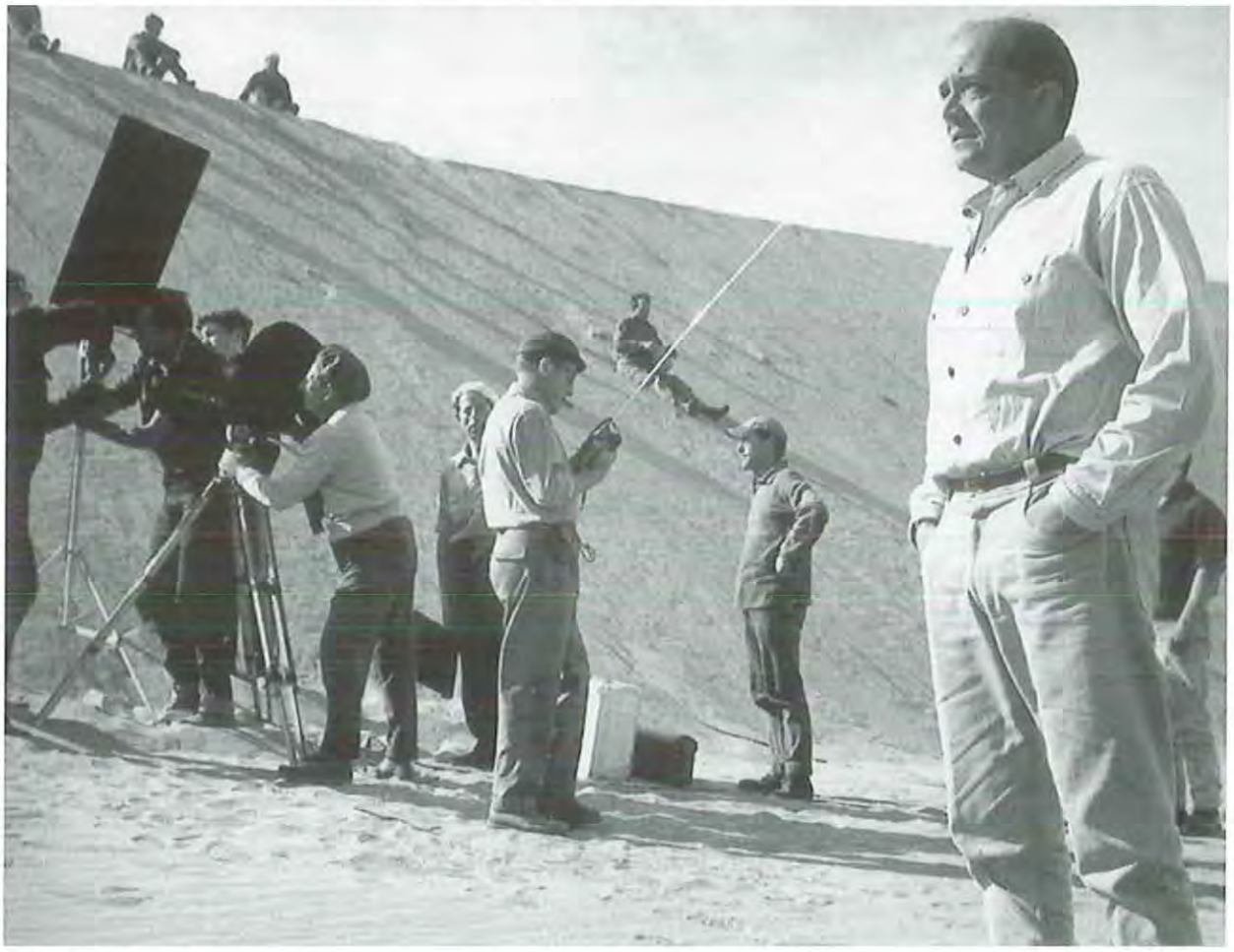
Entre los actores, Piaget y Hundar han cobrado relevancia, y se produce la irrupción celebrada de Fernando Sancho en un papel de mexicano que le convertirá en una estrella de la noche a la mañana.

Los planos amplios, los encuadres de imágenes globales, la calculada utilización de la profundidad de campo y de la colocación de los personajes en las composiciones dominan por completo sobre los planos cortos y la intensidad del montaje. En manos de Marchent, la valoración es crítica, y lo violento debe cesar. No existe un objetivo por retratar lo que ocurrió en realidad y se ocultó en nombre de otro tipo de conveniencias (Ford), ni un canto al espíritu de equipo y a la solidaridad profesional (Hawks), ni un tortuoso sentido de lo primitivo como separador cromosómico en la identidad última de la naturaleza humana (Mann). Marchent es español. Su visión del mundo no es solidaria, sino sanguínea; para él, la familia domina sobre el grupo, y supone el único lazo verdadero del ser con los otros. La contención, el sacrificio, el esfuerzo por la convivencia pacífica son sus valores más reverenciados. Y cuando el contexto se opone a la práctica de los antedichos surge la violencia irracional. La violencia en los *westerns* de Romero Marchent es vista desde un punto de vista abiertamente crítico.

Satisfecho con la orientación de su trabajo, y con el éxito de **Tres hombres buenos**, Marchent se asocia con Agustín Medina, un militar retirado que proveía de caballos a los rodajes, y con Félix Durán, con quienes puso en pie las nuevas bases de este tipo de cine. Nace así la productora Centauro Films.

5. El sabor del buen cine

Joaquín Romero Marchent, al frente de Centauro Films y en asociación con la PEA de Alberto Grimaldi, dirigió en libertad su nueva película, una obra maestra, **El sabor de la venganza**. Hubo espacio para pequeñas imposiciones de Grimaldi, como la elección del actor principal, el norteamericano Richard Harrison, o la inclusión de un personaje mexicano



Rodaje de El sabor de la venganza

cómico para Fernando Sancho. Pero el cómputo corresponde al director madrileño.

Película de grandes méritos, está construida sobre un argumento harto sencillo. El relato, además, no resulta original en absoluto, ni busca coartadas ideológicas o de moda. Más aún, su sencillez termina por constituir uno de los mayores puntos de apoyo para la arquitectura final del film.

Los titulares de Centauro Films echaron mano de todos los colaboradores con los que habían compartido la experiencia y el aprendizaje en los títulos precedentes. Se formó así un equipo reciamente "exorcizado" y perfectamente capaz.

Hubo algunas sustituciones. El responsable de las bandas sonoras anteriores, Manuel Parada, escasamente apropiado para el pulso aventurero, dejó su sitio a Riz Ortolani, que se reveló como un especialista idóneo.

Ortolani musicó **El sabor de la venganza** bajo los auspicios rítmicos y orquestales que Elmer Bernstein acababa de popularizar en el *western* norteamericano. Las bandas sonoras de **Los siete magníficos** (*The Magnificent Seven*; John Sturges, 1960) y de **Los comancheros** (*The Comancheros*; Michael Curtiz, 1961) habían hecho furor y se habían puesto de moda. Su sonoridad, entre castrense y fronteriza con lo mexicano, era seña de identidad para unas partituras de corte clásico, que buscaban refrendar la emoción en los instantes más cargados de intensidad. La audacia de Ortolani consistió en dinamizar la película de Marchent dentro de esa línea sonora emocional.

En este sentido, merece la pena recordar que tanto en Europa como en los Estados Unidos el público acogió la película bajo la impresión de que se trataba de un *western* USA, lo que habla rotundamente en favor del acabado. A ello contribuyó el *cast*, con Harrison al frente, secundado por dos grandes intérpretes italianos que utilizaban seudónimo, Gloria Milland y Robert Hundar (en el papel de su vida). Los exteriores de Almería, verdaderamente potenciados, contribuyeron también no poco, principalmente porque resultaban un telón de fondo natural desconocido para las audiencias, incluidas las españolas. Pero poco hubieran podido conseguir esos reclamos de no ser por la impresionante, maciza, telúrica, puesta en escena ofertada por el cineasta.

Como ocurre con algunos filmes dirigidos por Anthony Mann, el primer acto violento, del que se derivarán las consecuencias que han de dotar de rigor al relato, se registra no para captar el frenesí de la acción o para "atrapar" al público, sino para clarificar el alcance del drama. No importa tanto quién y cómo dispara, o quién y cómo lucha con la espada, cuanto quiénes y cuánto sufren las atrocidades irracionales de la violencia.

Las novedades "marchentianas" proceden del cuidado equilibrio trabajado sobre las calidades de la luz solar, sus direcciones dentro del plano como caracterizadoras psicológicas y la estudiada utilización de las localizaciones. Marchent y su director de fotografía, Rafael Pacheco, consiguen que las "reservas" de las zonas en sombra se encuentren preñadas de significaciones contextuales, y que las zonas expuestas a la luz brillante del sol almeriense se lean como alumbramientos consecuentes de los actos, potenciados desde los *backgrounds* antedichos.

Todo ello germina en un estilo que descansa sobre planos de larga exposición en los que el gesto revelador se potencia como disparador temático. Y esa gestualidad "animal", tan bien dirigida, cualifica lo que se describe como inmovilismo y absurdo.

El éxito de **El sabor de la venganza** fue considerable, sobre todo en Italia. Por esto, muchos lo han considerado siempre el primer *spaghetti-western*.

6. Los criterios de gran producción

Con su socio italiano, Grimaldi, Marchent se embarcó en otro proyecto, intentando aprovechar las circunstancias favorables.

El nuevo argumento, aportación del mismo Joaquín Romero Marchent, procedía de experiencias personales harto dolorosas. Diagnosticado un cáncer a su madre, todos los hermanos se lanzaron a la búsqueda de médicos especialistas y tratamientos adecuados, sin importar los costes, recurriendo incluso, en el colmo de la desesperación, a curanderos. Todo fue en vano. La mujer falleció en breve espacio de tiempo. Esta vivencia sensibilizó al cineasta ante la fragilidad del ser humano, de cuanto se propone, y ante la inminencia de la muerte.

Surge así **Antes llega la muerte**, su título más aplaudido en la actualidad.

Las cuantías a disposición de cada departamento fueron muy importantes, en correspondencia con la ambición del proyecto.

Pese a la extraordinaria adecuación del cineasta a las tierras almerienses, el set principal se levanta al norte de Madrid: un fuerte de época cuidado hasta en los mínimos detalles y perfectamente funcional. El objetivo no era sólo que sirviera al nuevo título, sino que pudiera utilizarse como decorado y fondo conveniente a cuantas nuevas producciones mediterráneas lo precisaran.

Rodaje y producción se estudiaron para aportar la necesaria sensación de odisea que debían vivir los personajes. Por esto, Marchent decidió multiplicar las localizaciones. Si el set principal se ubicaba en Madrid, las secuencias del paso por las cumbres nevadas fueron registradas en Picos de Europa, y los pasajes que retratan las penalidades sin cuento durante la travesía del desierto se localizaron, de nuevo, gozosamente en Almería.

La línea argumental principal se encadena con otras de menor interés pero íntimamente relacionadas, formando un mosaico convergente particularmente rico. La construcción de los personajes gana en diversidad, pero no necesariamente en profundidad. Existe un cierto sentido de la acumulación al modo de las superproducciones. Como si por integrar mayor número de personajes y situaciones hubiera de conseguirse mayor plenitud... Por suerte, Marchent sabe volver a la trama principal ante cada nuevo giro, logrando mantener así el equilibrio.

Riz Ortolani se encarga de la nueva banda sonora, y consigue envolver el relato en un clima adecuado. Su música, de tintes románticos, recuerda en esta ocasión la obra del gran Victor Young en Hollywood y, como aquélla, termina por guiar el sentido hacia una sentida melancolía. Rafael Pacheco vuelve a brillar como firmante de la fotografía.

Antes llega la muerte atesora diversos registros, sin permitir que ninguno se desmande. El cruce del río, por ejemplo, es marcadamente fordiano, con sus puntos de vista cuidadosos abarcando la generalidad de la acción. Las imágenes recuerdan a las visualizaciones del cruce del río en **La legión invencible** (*She Wore a Yellow Ribbon*; John Ford, 1949), e incluso estas dos escenas se rodaron en jornadas nubosas. Pero Marchent apuesta por la tragedia. Unos pocos saltos sobre el eje para "rasgar" la percepción, y la celosía formada ante la cámara por algunos juncos nos recuerdan que la dificultad no ha sido vencida.

Si la riqueza argumental es superior, y las condiciones de producción también, se echa algo de menos la rotunda presencia telúrica de la tragedia anterior. Sea como fuere, **El sabor de la venganza** y **Antes llega la muerte** son obras maestras.

7. El principio del fin

La Constantin Film de Munich, partícipe en diversos *westerns* europeos, llega a un acuerdo con Grimaldi y con Centauro Films.

Es así como Joaquín Romero Marchent recibe el encargo de dirigir un film sobre "Buffalo" Bill,

"Wild" Bill Hicock y "Calamity" Jane Canary.

A disgusto con el argumento, el director filma con mayor presupuesto. Cientos de extras para los enfrentamientos entre pieles rojas y caballería, todo tipo de *atrezzos*, localizaciones múltiples... El film acusa semejantes desmesuras, sobre una línea argumental empeñada en utilizar las tierras españolas para poner en escena las grandes llanuras de Yellowstone y las Black Hills de Dakota. La película no consigue decantarse ni hacia la pretendida comedia crítica ni hacia el drama aventurero que propugnaba la letra argumental.

No obstante, **Aventuras del Oeste** es un film digno. Las escenas de acción, por ejemplo, están muy bien resueltas, concebidas con amplitud visual y escénica y con una utilización ágil de la profundidad de campo y de las zonas contrastadas de luces y sombras.

Pero, pese a la espectacularidad de la producción y al oficio invertido, no hay nada que hacer. Si el argumento culpabiliza a unos mercachifles blancos de las matanzas, los *sioux* no salen tampoco bien parados, y las implicaciones racistas del *western* americano parecen perpetuarse a través de este film tan discreto.

El enfrentamiento ocurrido entre Marchent y el actor Klaus Kinski provocó que el actor no llegara a trabajar en **Aventuras del Oeste**. A este respecto, pueden consultarse los libros de Carlos Aguilar *Joaquín Romero Marchent. La firmeza del profesional* y *Coproducción*. La película no consiguió los beneficios esperados. Una y otra circunstancia pudieron influir sobre la Constantin Film para que decidiera alejarse del director madrileño.

No ocurrió lo mismo con Alberto Grimaldi, ahora que ya había adquirido fama y fortuna con la primera película abiertamente personal de Sergio Leone, **La muerte tenía un precio/Per qualche dollaro in più** (1965). PEA Produzione volvió a coproducir una nueva película con Centauro Films, e incluso aportó al nuevo proyecto una mayor colaboración que lo que era habitual, y un coguionista, Sergio Donati. El film resultante, **La muerte cumple condena**, no consiguió recolocar al cineasta en el lugar que merecía.

Mucho mejor película de lo que se considera, **La muerte cumple condena** parecía anclada en una sensibilidad pasada y falta de acuerdo con la nueva moda que suponía el *spaghetti-western*. La recaudación no estuvo a la altura del esfuerzo, y la productora Centauro vio así sus días contados.

Pero **La muerte cumple condena** resulta llamativamente superior a su antecesora en múltiples aspectos, y merece por ello ser defendida, aunque su línea argumental supone su mayor debilidad.

Aventuras del Oeste

En primer lugar, la producción ha vuelto a la humildad y a la contención características en Marchent hasta 1964, y este factor determina una mayor concentración escénica. Robert Hundar, al frente del reparto, y José Bódalo limitan gestualidades y hacen de los silencios contenidos y de las miradas un alarde de precisión. El "sabor" conjunto que producen los equilibrios severos de luces, vestuario, utilización de los exteriores (nuevamente concentrados alrededor de un set principal), hieratismo actoral y contraste fotográfico deben aplaudirse.

Última colaboración entre Romero Marchent y el director de fotografía Rafael Pacheco, apuesta equivocada, no tanto por su calidad como por el momento escogido para que viera la luz, **La muerte cumple condena** merece contarse entre los logros del director, aunque parezca no haberle gustado a casi nadie.

8. El adiós al *western*

Centauro Films seguía en activo, produciendo películas para otros directores e incluso un título más de Joaquín Romero Marchent, aunque perteneciente al género de aventuras. Pero los días de plenitud habían pasado.

Llega entonces, con el cambio de costumbres que se gesta a finales de los 60, un título desconcertante en la filmografía del cineasta madrileño: **Fedra West**, *western* de producción ajena para el que Marchent disfruta de un contrato que le permite actuar con libertad.

De acuerdo con el título, **Fedra West** intenta constituirse en una adaptación de la tragedia *Hippolytus*, escrita por Eurípides en el año 428 antes de Cristo. Pero se prefirió hacer más caso a los gustos del público consumidor de *spaghetti-westerns*, obviándose así las relaciones consanguíneas de la tragedia original, así como las circunstancias sociales y políticas que brindan todo su "jugo" al original de Eurípides.

Existen algunas buenas ideas argumentales en el material de partida. La elección de la frontera mexicana con el río Bravo, donde la estratificación feudal se encuentra anclada en tradiciones ancestrales de origen europeo; la licenciatura en medicina de Stuart (entonado Simón Andreu), el trasunto de Hipólito que queda asociado, así, con la defensa de la vida; la relación apenas entrevista de Fedra (acertada Norma Bengell) con su sirvienta anciana y, a través de ésta, con sueños, filtros de amor, y cierta inclinación a lo esotérico... Es una pena que el relato no juegue la baza del esoterismo a partir de los orígenes de Fedra.

La dirección artística subraya lo hispano de la arquitectura y la decoración. La mansión está pulcramente blanqueada, lo que contrasta fuertemente con la presencia de muebles y cortinajes llamativamente oscuros, reforzándose así el efecto de contraste, contraste que también es visible en el retrato del terreno, árido, blanquecino, macilento. Todo bajo un sempiterno sol de justicia que los personajes desafían en planos amplios y lejanos que delimitan sus siluetas verticales y oscuras.

Pero al proyecto le falta poder de seducción a partir de sus reclamos principales. Además, la censura ha impedido un tratamiento más satisfactorio del tema. Por ello, el argumento se alarga recurriendo a una serie de incidentes laterales que pesan, enfrían, y oscurecen la trama.

Por suerte, pervive el fondo cualitativo de Marchent. A los "diálogos del silencio" construidos sobre las miradas que intercambian Norma Bengell y Simón Andreu (el restablecimiento de la agresión con ella a pie de cama, la provocación sexual en las ruinas), se corresponde el conseguido instante final, cuando ella besa el cadáver del muchacho con su último aliento ante la presencia furibunda del ejecutor.

Los aires de homenaje a la gran **Duelo al sol** (*Duel in the Sun*; King Vidor, 1946) son fácilmente detectables. No sólo la fiesta parece haberse filmado siguiendo el ordenamiento escénico del original norteamericano (partiendo del fuego y del asado dando vueltas), sino que lo "escabroso" del tema parece haber influido sobre ciertas soluciones. Las blusas de Norma Bengell recuerdan no poco a las vestía Jennifer Jones, así como el beso apasionado en el umbral de la muerte bajo el sol del desierto.

Fedra West evidencia los poderes del director. Pero no es el film que uno recomendaría para acercarse a la grandeza de su obra.

El último *western* dirigido por Joaquín Romero Marchent es **Condenados a vivir**, película de innovadora estructura y perfecto acabado, muy apreciada en Gran Bretaña y Estados Unidos.

Con fotografía del excelente Luis Cuadrado, el film aborda los dictados más en boga del *western* impulsado por Sam Peckinpah. Verdad es que se vislumbra en su devenir rasgado y acronológico cierta influencia del guionista Santiago Moncada, pero el sello final corresponde al director.

Otra vez con Robert Hundar bien secundado por una joven Emma Cohen y un buen plantel de característicos, el director elabora una sólida obra maestra. Si algunos pasajes son inequívocamente *westernianos*, como el tránsito inicial en carromato o el desenlace en la factoría, otros parecen situarnos en una alucinante aventura montañesa o en un film estepario.

El equipo se instaló en Benasque, en busca de un clima y un am-

biente helados. Todo resulta gélido, infrahumano, incluso en el retrato de la relación que mantienen "Dog" Brown (Hundar) y su hija (Cohen). Al compás del frío intenso, Marchent, Cuadrado y los actores consiguen imprimir un cierto aire de maldad fatal al conjunto, que excede en todos los sentidos al argumento.

Los movimientos de corrección compositiva, bruscos y constantes, pretenden aportar otra perspectiva, reveladoramente diferente, sobre la contemplación de las acciones, como si en todo existiera una ambivalencia antinatural. Congelados de imagen y ralentíes se asocian a *flash-backs*, y éstos a su vez a revelaciones fatalistas. Este tipo de "sensación" personal sobre recuerdos e intuiciones trasciende a los personajes y se registra colectivamente por igual.

Los saltos temporales se corresponden con el tono en alternancia de contrastes: todo aporta una aparente dispersión desde la línea argumental que refuerza el aire de fatalidad, divergencia que no existe porque no hay un personaje protagonista y el relato sigue una suerte de "relevos", lo que concentra aún más la idea central.

Esta característica del protagonismo colectivo, poco frecuente en los *westerns* europeos, retrotrae con nitidez al Marchent de los grandes días. Si **El sabor de la venganza** y **Antes llega la muerte** incluían algún personaje más singularizado, las películas resultaban de protagonismo compartido.

Hijo de su generación después de todo (la de Cela, Torrente Ballester, Bardem, Berlanga...), Marchent parece muy interesado por el retrato de microcosmos característicos y por su disección despiadada. **Condenados a vivir** no es una excepción, y cobra relieve dentro de la filmografía del director también por esta cualidad.

Condenados a vivir supuso la despedida de Joaquín Romero Marchent del *western*, atestiguando su crecimiento como cineasta y su predisposición a lo nuevo. Una verdadera pena.

Luego llegaría la teleserie **Curro Jiménez**, trabajo cuya puesta en escena volvía a plantear exigencias y desafíos muy similares. Pero ésta es otra historia.

NOTAS

1. González Camiña, Eduardo: *El Coyote - La justicia del Coyote. Un díptico de Joaquín Romero Marchent*. Trabajo de investigación de la especialidad de Audiovisuales, facultad de Bellas Artes, UPV. Bilbao, 2001.

2. Aguilar, Carlos: "Entre Zorros y Coyotes: la extraña raíz del *western* hispano-italiano de los años 60", en *Cuadernos de la Academia*, nº 5. Madrid, 1999.

3. Aguilar, Carlos: *Joaquín Romero Marchent. La firmeza del profesional*. Ed. Diputación de Almería. Almería, 1999.

La muerte tenía un precio

De Clint Eastwood a "Clint Eastwood"

Sergio Leonerekin lan egin aurretik, Clint Eastwood jadanik 34 urte zituen aktorea zen, eta nolabaiteko fama lortua zuen ordurako ***Rawhide*** *izenburua zuen familiari zuzendutako* western *generoko telesailean pertsonaia finkoetako bat zelako.* ***Per un pugno di dollari***, ***Per qualche dollaro in più*** *eta* ***Il buono, il brutto, il cattivo*** *filmeek osatutako trilogiaren protagonista izan ondoren, Eastwood, Leonek finkatutako nortasunari esker, zinemaren historiako izar handienetako bat izatera iritsi zen, eta jende asko erakartzen jarraitzen du oraindik ere eta luzarorako.*

Christopher Frayling

La relación de Clint Eastwood con el *western* italiano comenzó con la emisión del episodio 91 de la serie de televisión de la CBS **Rawhide**. Tal capítulo había sido emitido por primera vez en América el 10 de noviembre de 1961, pero este visionado, en una copia de 16 mm, se llevó a cabo con una moviola en las oficinas romanas de los productores Arrigo Colombo y Giorgio Papi a principios

de 1964. La William Morris Agency se había puesto en contacto con la romana Jolly Film de Papi y Colombo para preguntarles si podría interesarles el *"actor joven y larguirucho"* que coprotagonizaba el episodio. Sergio Leone, que entonces contaba con 35 años, ya había tenido en cuenta para entonces a otros actores -algunos larguiruchos y otros no tanto- para protagonizar su largamente gestada "Il magnifico straniero". ¿Richard Harrison? De complexión demasiado parecida a la de un gladiador. ¿Rod Cameron? Demasiado viejo. -¡Por Dios! Si había empezado su carrera como doble de Buck Jones...-. La primera elección de Leone había sido Henry Fonda. Suponía un reto magnífico, al asignarle un papel opuesto al tipo que representaba habitualmente, y además había sido el héroe de la cinéfila juventud de Leone *"en oscuros y sucios cines del Trastevere"*; pero el representante de Fonda ni siquiera se molestó en enseñarle el guión antes de contestarle a vuelta de correo que a su cliente *"le era totalmente imposible hacerla"*. Posteriormente, Leone había pensado en dos actores más jóvenes que habían dejado su impronta como "especialistas" en **Los siete magníficos** (*The Magnificent Seven*; John Sturges, 1960) -película que tuvo un gran éxito en Italia-, James Coburn y Charles Bronson. Coburn accedió a hacer el papel por 25.000 dólares, lo cual resultaba *"demasiado para los productores"*; por otro lado, a Bronson el guión le pareció *"el peor que he leído"*. Cuando Sergio Leone se enteró de lo del episodio 91 de **Rawhide**, su primera reacción fue: *"Esto no va a funcionar. Ya sabéis que sigo queriendo a James Coburn"*.

Pero finalmente accedió a ver "Incident of the Black Sheep" en la moviola. El capítulo trataba del típico conflicto entre ganaderos y pastores. Al capataz de la manada de ganado Rowdy Yates (Clint Eastwood) no le queda otro remedio que aceptar que los pastores tienen tanto derecho a los pastos como los ganaderos. Eastwood tenía uno o dos intercambios enérgicos de palabras y un par de reacciones malhumoradas. Pero, durante la mayor parte del episodio, no era ningún "camorrista", sino más bien una persona agradable y simpática, vestido con una camisa de percal a cuadros y unas perneras de cuero. Incluso le dejaron pronunciar la frase *"Look, I'm an American citizen"* (*"Mira, soy un ciudadano americano"*). Según el ayudante Tonino Valerii (que estaba presente), hacia la mitad de la proyección Sergio Leone se levantó y salió de la sala de visionado. Posteriormente, la William Morris Agency envió algunas fotos en un último intento por promocionar a su cliente, y la reacción de Leone a esto fue: *"¿Este tipo, con mirada ausente y en una película sobre vacas que no hay quien la vea?"*. Lo que hizo cambiar a Leone de opinión -e, indirectamente, la historia del cine- fue que Eastwood sólo costaba 15.000 dólares, y el hecho de que Papi y Colombo le habían dicho que, o empezaba ya con la película, o se retiraban del proyecto.

Veinte años después, Sergio Leone me dijo que, de hecho y a pesar de las apariencias, había captado cierto potencial en Eastwood durante la primera mitad de esa *"película sobre vacas que no hay quien la vea"*: *"Lo que sobre todo me fascinó de Clint fue su apariencia y su personalidad. En 'In-*

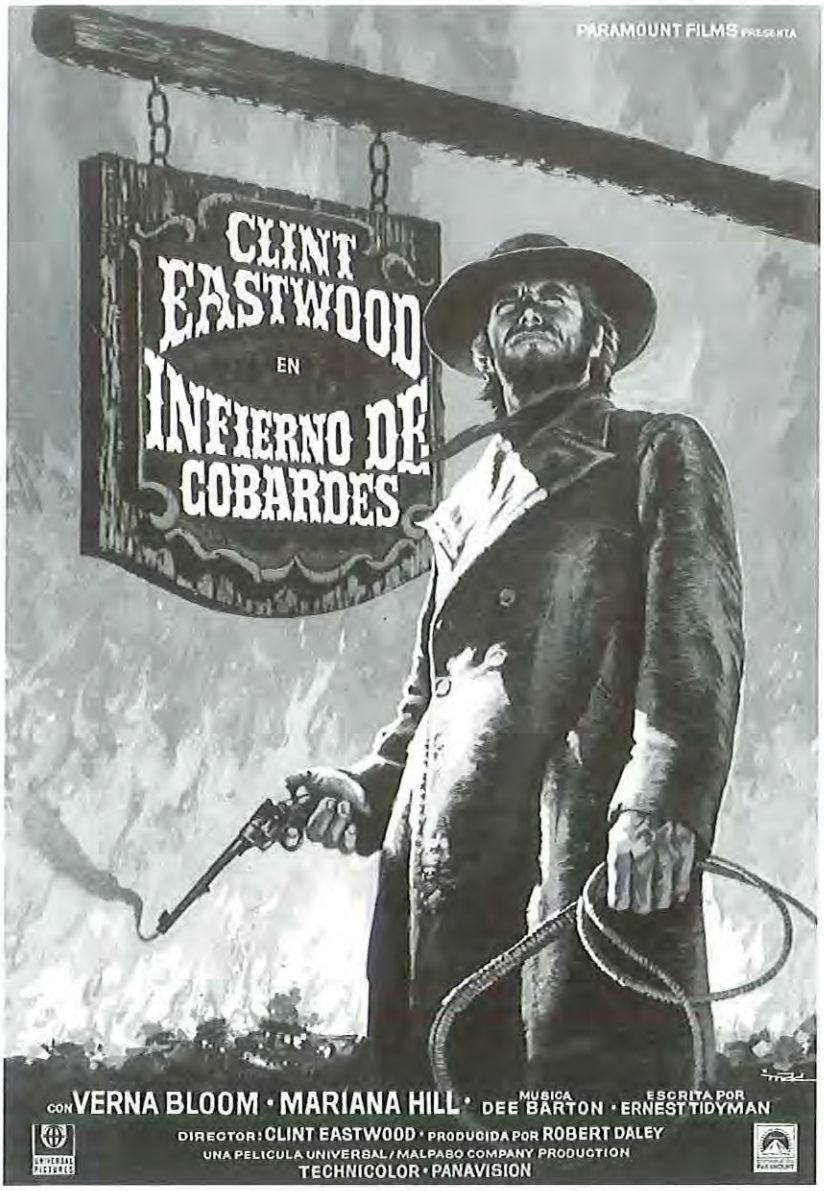
La muerte tenía un precio

cident of the Black Sheep', Clint no hablaba mucho... pero me llamó la atención la forma perezosa y relajada con la que se desenvolvía y que, sin ningún esfuerzo, le robaba todas y cada una de las escenas a Eric Fleming (en el papel de Trail Boss Gil Favor, el protagonista). Era su indolencia lo que más me llamaba la atención. Cuando estábamos trabajando juntos era como una serpiente, siempre echándose un sueñecito a cierta distancia, hecho un ovillo, dormido en la parte trasera de un coche. Luego se desenroscaba, se desplegaba y se estiraba... Cuando combinas esto con la velocidad y el impacto de las balas, tienes el contraste esencial que él nos proporcionaba. Así que, a medida que íbamos avanzando el rodaje, construimos su personaje con base en esto, también físicamente, con la barba y ese pequeño puro que nunca fumaba realmente".

No hay duda de que la transformación de Rowdy Yates en el "extranjero misterioso" tuvo mucho que ver con los "accesorios" utilizados: una barba incipiente (origen de la "barba de tres días" que, según Leone, estaba basada en fotografías de archivo), un poncho con el clásico diseño mexicano, el chaleco de piel de borrego, los puros que siempre se le apagaban, las botas de ante marrón y los vaqueros ajustados. Originalmente, el papel estaba escrito para un hombre mucho mayor (Fonda), y parte del proceso de reconstrucción del personaje suponía adaptarlo a la imagen de Eastwood. Leone precisó: *"Clint era un poco sofisticado, un poco blando, y yo quería que pareciera más viril, darle una imagen más dura, 'madurarlo' para el papel"*. Y así, el héroe tradicional de los *westerns* -que había hecho su aparición incluso en los primeros *westerns* italianos y españoles, entre los años 1961 y 1964-, con su psicología, su historia y su moral de frontera (*"Un hombre ha de hacer lo que ha de hacer"*; *"Hay ciertas cosas que un hombre simplemente no puede aceptar"*), se convirtió en una "presencia física" o, como Leone lo llamaba en ocasiones, en un "icono", en la personificación del machismo latino más que de la dureza americana; en una serie de signos externos más que de sentimientos internos. Lejos de representar un ejemplo de caballerosidad y modestia o un modelo de comportamiento, este héroe encarnaba la materialización de los sueños. El público lo aplaudía porque era el más frío, el más eficiente, el superviviente. Y, dado el "accidente" de *casting*, por ser tan joven: mientras que, en aquel entonces, Eastwood sólo contaba con treinta y cuatro años, la mayoría de los héroes hollywoodienses al viejo estilo iban ya camino de su último rodeo. Cuando Leone y Eastwood construyeron este personaje, crearon un nuevo tipo de héroe, más cercano a James Bond que a John Wayne o Randolph Scott: ya no se trataba de alguien con quien se identificara el público y al que desearan suerte, sino alguien que suponía una declaración de estilo personal. Una pieza de diseño italiano basada en materia prima americana.

Por un puñado de dólares

Clint Eastwood oyó hablar por primera vez del proyecto de Leone a través de la William Morris Agency en Los Ángeles. Cuando llegó, el guión de "Il magnifico straniero" era un tocho grueso y arrugado: una copia en papel cebolla, torpemente traducido al inglés y con



unas acotaciones excepcionalmente largas. *"Pero"*, recordaba Eastwood, *"en cuanto me metí en él, me di cuenta de algo -la oportunidad de diseñar un tipo diferente de personaje- (...) y me enteré de que a este director se le consideraba un joven con talento en el cine italiano, y que era un hombre con gran sentido del humor. (...) Me di cuenta de ambas cosas al leer el guión"*. Entonces, todo hay que decirlo, el humor no era siempre intencionado. Pero fue la primera aparición de Joe (tal y como se llamaba en el guión), el "extranjero misterioso", la que llamó especialmente la atención de Clint Eastwood: *"Normalmente, el héroe llega al pueblo, ve cómo golpean a un caballo, ve a la maestra, rescata el caballo y sabes de quién se va a enganchar al final (no precisamente del caballo). Pero en ésta, llega al pueblo en una mula y con un sombrero negro (bueno, marrón), ve cómo disparan y patalean a un niño, ve a la doncella angustiada y lo único que hace es dar media vuelta y marcharse. No estás realmente seguro de que sea el héroe hasta más o menos la mitad de la historia. Y luego tampoco estás seguro, porque sólo está ahí para ver qué puede conseguir"*.

Este héroe trabajaba únicamente por dinero. No le interesaba transformar el desierto en un jardín, ni ningún otro tipo de "acción positiva".

Así que Eastwood accedió a interpretar el papel sin haber conocido ni a los productores, ni al director ni a nadie que tuviera algo que ver con la producción. Y decidió hacer caso omiso de todos aquellos comentarios que había oído por Hollywood acerca de trabajar en películas italianas de bajo presupuesto.

Acababa de firmar su séptima temporada en **Rawhide** (septiembre 1964-mayo 1965), así que desde el punto de vista económico el riesgo no era para tanto. En cuanto a la carrera cinematográfica de Eastwood, éste había aparecido en diez largometrajes entre 1955 y el inicio de **Rawhide** en 1958, normalmente en papeles mínimos. La verdad es que, cuando le salió la oportunidad de trabajar en televisión, su carrera cinematográfica se encontraba ya en declive. La CBS no quería que aceptara papeles en películas de Hollywood mientras estuviera contratado por ellos. Así que la apuesta de "Il magnifico straniero", aparte de una estancia de seis semanas en Italia y España, le pareció que valía la pena.

La relación entre actor y director fue delicada en un principio. Leone mandó al director Mario Caiano (que hablaba inglés) a buscar a Clint Eastwood al aeropuerto de Fiumicino, en vez de ir él en persona. El actor llegó vestido *"como un estudiante americano"*, con una maleta que contenía la cartuchera y los mangos de pistola de madera (decorados con serpientes de metal) que había utilizado en **Rawhide** y que traía consigo para darle suerte. Cuando, finalmente, se encontraron Leone y Eastwood en el hotel de este último en Roma, el director estaba incómodo, inquieto y algo "brusco". Más tarde, Leone aseguraría que los "accesorios" asociados al personaje de Eastwood fueron todos idea suya: *"Le di un poncho para que pareciera más corpulento. Y un sombrero. Sin problemas"*. Recordaba incluso cómo se hizo con una de aquellas fotos de **Rawhide** que la agencia envió en plena desesperación, y cómo dibujó sobre él una barba, un puro toscano y un poncho. Eastwood disiente: *"Me fui a una sastrería en Santa Mónica Boulevard, compré mi vestuario y me lo llevé... Para esta película, sólo tenía un modelo de cada: un som-*

brero, una especie de chaleco de piel de borrego, un poncho y varios pares de pantalones porque se trataban de vaqueros estilo 'Frisco'. De haber perdido cualquiera de ellos antes de acabar la película, me habría hallado ante un verdadero problema".

A mediados de los años 80, le dije a Eastwood que los recuerdos de Leone acerca de todo aquello eran sensiblemente distintos.

Christopher Frayling: *He leído que cuando se estaba preparando para el papel del "hombre sin nombre", usted compró la ropa en una sastrería cinematográfica y pidió prestadas la cartuchera de cuero y las botas de ante de* ***Rawhide****. Sin embargo, Sergio Leone me ha dicho que el cambio fundamental de "*look *y estilo" desde Rowdy Yates al "extranjero misterioso", o sea, el cambio que dio pie a todo lo demás, fue idea suya.*

Clint Eastwood: *¿Él no lo acepta...? Sí, creo que ya he oído eso, como también he oído historias de gente que decía que Leone colocaba una cuerda por donde yo tenía que andar, y ese tipo de historias, y yo pensaba:* "Tiene gracia, es el único director que ha tenido que hacer eso conmigo"*... A saber por qué una persona dice cosas falsas...*

Christopher Frayling: *Fuera quien fuera, el estilo visual del personaje -el poncho en* ***Por un puñado de dolares/Per un pugno de dollari*** *(Sergio Leone, 1964), el guardapolvos largo y entallado en* ***El bueno, el feo y el malo*** *(*Il buono, il brutto, il cattivo*; Sergio Leone, 1966)- no tenía absolutamente nada que ver con los pantalones de gamuza con flecos de Alan Ladd en* ***Raíces profundas*** *(*Shane*; George Stevens, 1953), ni con aquellos exploradores del ejército siempre tan repeinados de los* westerns *de los años 50.*

Clint Eastwood: *Sí, esto era ya asumible en aquella época -años sesenta- y, sí, lo de los pantalones de gamuza empezaba a resultar ya un poco pasado... Preguntas a la mayoría de la gente de qué iban aquellas películas de Leone y son incapaces de responderte. Pero de lo que sí se acuerdan es del* look (hace el gesto de echarse el poncho sobre los hombros) *y del "da-da-da-da-da"* (tararea los compases iniciales de **El bueno, el feo y el malo**)*, y del puro y de la pistola, y de esas pequeñas y rápidas imágenes que te impactan, así como de los cambios "técnicos": la imagen y el sonido de las películas. Quizá yo contribuí en algo y quizá no... Recuerdo que en* ***Por un puñado de dólares*** *Leone y yo eliminamos parte del diálogo juntos, antes y durante el rodaje.*

Christopher Frayling: *Está claro que las películas Leone/Eastwood cambiaron por completo la imagen y el sentir del* western *tradicional.*

Clint Eastwood: *Sí, creo que cambiaron el estilo, el enfoque de los* westerns*. Los "operizaron", si es que existe la palabra. Exageraron la violencia y los tiroteos, y se acompañaban de una música estupenda y distinta... Ofrecían una imagen y un estilo diferentes para la época: no creo que las historias fueran mejores que las americanas, quizá eran incluso peores. No creo que ninguna de ellas fuera una historia perfecta, como* ***Centauros del desierto*** *(*The Searchers*; John Ford, 1956) o algo así; eran historias más fragmentadas, episódicas, que seguían al personaje central a través de varios episodios cortos.*

Christopher Frayling: *No sé si lo recordará, pero en la prensa italiana de 1964 le anunciaban como el "asesor de* western*" de* ***Por un puñado de dólares****.*

Clint Eastwood: *¿Ah, sí?* (risas y mirada burlona)

Una de las condiciones de Clint Eastwood para aceptar el papel era que pudiera reescribir el diálogo, así como modificar el sentido de sus frases: *"Pensaba que si el personaje lo explicaba todo como en el guión original, éste carecería de cualquier misterio".* Así, Eastwood se convirtió en uno de los poquísimos actores de la historia del cine que pelean por decir menos frases, y no más. La postproducción y las dificultades para hacerse entender en el rodaje conformaron definitivamente la personalidad del protagonista.

Para cuando se terminó de rodar, "Il magnifico straniero" se había convertido ya en **Por un puñado de dólares**. En **La muerte tenía un precio/Per qualche dollaro in più** (Sergio Leone, 1965), Eastwood era un cazador de recompensas antes que un pistolero, y había más humor. En **El bueno, el feo y el malo** se transformó en la estrella invitada de su propia película, una pieza andante de iconografía, con un divertido brillo en los ojos. *"¿Qué viene ahora?"*, preguntó Eastwood. ¿Le iban a hacer compatir el protagonismo con un escuadrón de caballería? Para entonces, la personalidad básica del personaje estaba completamente definida; en América, United Artists había inventado la expresión "hombre sin nombre" como una estratagema de *marketing*; y Eastwood había dado con un personaje que podía explorar, rehacer y desmontar durante los próximos veinticinco años. En Italia surgirían innumerables imitadores entre los años 1964 y 1969, a veces a cargo de americanos, a veces de italianos, a veces de españoles y otras de franceses. Un actor llegó incluso a cambiar su nombre por el de Clint Westwood. Había nacido un prototipo.

Lee Van Cleef

Un artista solitario con los ojos del ángel caído

Lee Van Cleef bigarren mailako aktore xumea zen film amerikarretan, eta bere ibilbidea berrogei urte besterik ez zituenean eten zen nolabait, alkoholismoak eraginda. Hala eta guztiz ere, ***Per qualche dollaro in più*** *Europako filman egin zuen paperari esker izar bihurtu zen, batez ere* spaghetti-westernaren *barruan.*

Philippe Rège

En 1966, Burt Lancaster pidió a Sergio Leone que le proyectase el principio de **La muerte tenía un precio/Per qualche dollaro in più** (Sergio Leone, 1965): *"Me advirtió que sólo vería las dos primeras bobinas"*, cuenta Leone, *"pero se quedó hasta el final. Luego añadió:* 'Lo que más me asombra es ver a un figurante que en mis películas se ha pasado la vida trayéndome los

cigarros, y ver que aquí interpreta un papel que parece escrito para mí. ¡Y encima lo hace incluso mejor que lo habría hecho yo!'". (Simsolo, Noël: *Conversations avec Sergio Leone*. Stock Cinéma. 1987).

El figurante que había suscitado la admiración de Lancaster ya tenía un nombre para el gran público: Lee Van Cleef.

De origen holandés, Lee Van Cleef nace el 9 de febrero de 1925 en el seno de una comunidad granjera de Sommerville, en Nueva Jersey. En la marina, pasa la guerra a bordo de un caza-submarinos en el Caribe y en el Mediterráneo, antes de servir en los mares de China en un dragaminas.

Al retomar la vida civil, Van Cleef vuelve a Sommerville, donde presta sus servicios en diferentes granjas del vecindario, estudia mecánica en una fábrica e incluso aprende algo de contabilidad. De vez en cuando, un colega o un amigo le dice que con su físico debería intentar hacer carrera como actor. Van Cleef, que al principio se mostraba indiferente ante este tipo de cumplidos, acaba por acompañar a un amigo a Clinton, una pequeña ciudad de Nueva Jersey sede de varias pequeñas compañías teatrales. Después de dudarlo un poco, se presenta a una prueba y consigue el papel de George en la obra *Our Town*. En la segunda obra que interpretó, *El diablo dijo no*, en la que encarna al boxeador Joe Pendleton, su director le anima a que vaya a Nueva York para seguir un curso de teatro. Aunque no piensa convertirse en actor a tiempo completo, Van Cleef se deja convencer y pronto se encuentra perdido en medio de quinientos aspirantes en la audición para la obra *Escala en Hawaii*, en la que Henry Fonda interpreta el papel principal. Aquel día de 1950, en el escenario del Alvin Theater, Lee gana los galones de actor profesional, al ser contratado para una gira de quince meses, por el director y coautor de la obra, Joshua Logan.

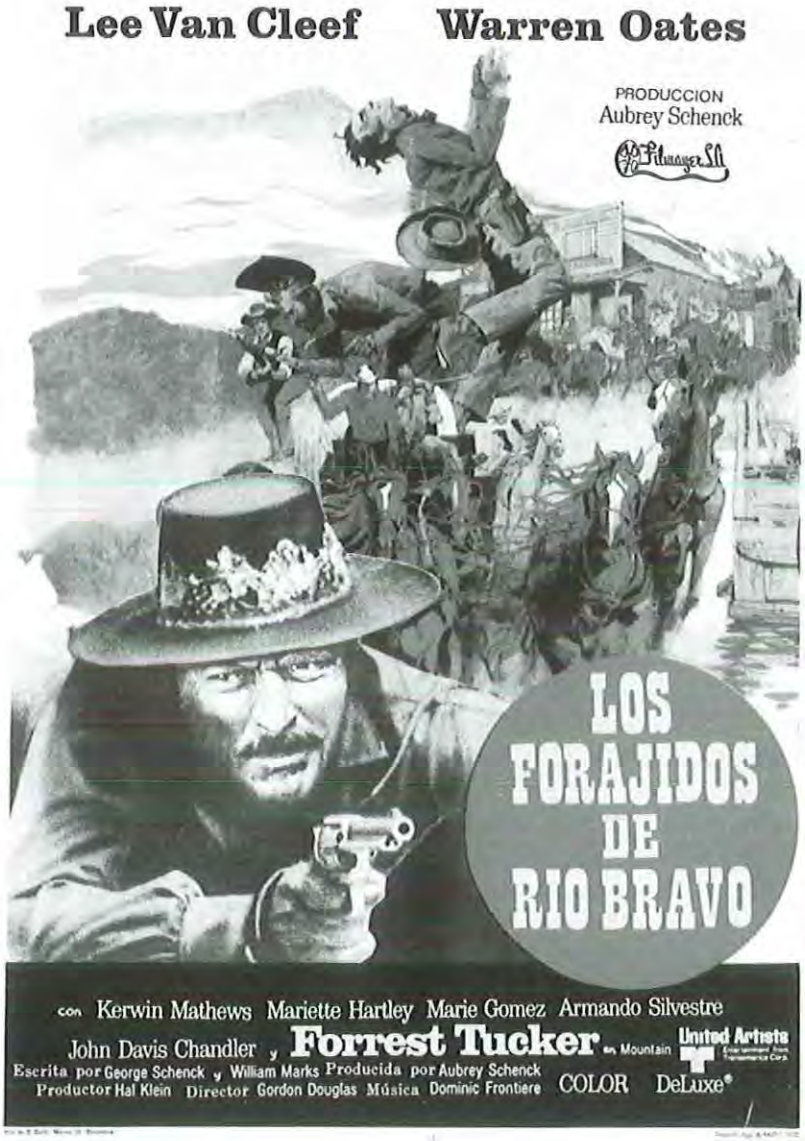
El productor y director Stanley Kramer se fija en Van Cleef en escena, y le propone el papel de Harvey Pell, el *sheriff* adjunto poco decidido a arriesgar el pellejo para ayudar a su patrón Will Kane/Gary Cooper en **Solo ante el peligro** (*High Noon*, 1952), un *western* que debía dirigir Fred Zinnemann. ¿Aceptaría Lee operarse la nariz para debutar en la gran pantalla? La pregunta enfurece al actor, que se enfada con Kramer, aun sabiendo que puede dejar escapar una oportunidad única. Veinticuatro horas más tarde, una nueva llamada de Kramer acaba con las preocupaciones de Van Cleef. El futuro director de **Fugitivos** (*The Defiant Ones*; Stanley Kramer, 1958) le propone esta vez el papel de Jack Colby, uno de los cuatro asesinos que quieren matar a Will Kane (finalmente, el papel de Harvey Pell será interpretado por Lloyd Bridges).

Su interpretación casi muda de Jack Colby le encasilló casi de inmediato a interpretar papeles de "chico malo". Sin embargo, aunque nunca era el jefe de la banda, a menudo es el más visible. Aunque esté en segundo plano, Van Cleef es el malo que capta la atención del espectador. Su gran altura (1,90 m), su nariz aguileña, su cara de zorro con expresión al mismo tiempo inteligente y cruel, su mirada penetrante e irónica son características que le distinguen de los otros villanos de Hollywood, y dejan una profunda huella en el público. *"Van Cleef era un malo formidable de cine"*, explica John Dulaney, que fue su compañero de reparto en **Texas 1870** (*È tornato Sabata, hai chiuso un'altra volta!*, 1971), de Frank Kramer/Gianfranco Parolini; *"penetraba en tu alma, acechaba como una víbora y daba la impresión de tener un poder sobrehumano para matar; sus ojos de reptil se adueñaban de tu destino"*.

Van Cleef, que durante diez años se ve limitado a papeles de esbirros sanguinarios, de indios hostiles (**Yellow Tomahawk**, Lesley Selander, 1954) y de asiáticos sin piedad (**El conquistador de Mongolia** -*The Conqueror*; Dick

Powell, 1956- y, sobre todo, **China Gate** (Sam Fuller, 1957), en la que interpreta por primera vez uno de los papeles principales de una película, el del mayor *vietcong* Cham), intenta escapar al estereotipo humanizando sus personajes: *"Hay algo que es importante saber cuando interpretas al malo, y es que no debes dar al público la impresión de que tu personaje es invencible. Esto es lo que he intentado hacer en cada dichosa película. No quiero ser completamente invencible, porque no pienso que esto sea humano. (...) Lo que busco en cada película es un momento en el que poder ganarme la simpatía -no la piedad, sino la simpatía- de los espectadores, para que se sientan de mi lado tanto como del lado del héroe. Desde que comprendí las triquiñuelas de este oficio, lo cual sólo me llevó una o dos películas, intenté descubrir una dimensión diferente y encontrar una faceta simpática en cada personaje que he interpretado. Con o sin razón, he actuado así todos estos años. Esto te permite hacer algo diferente. A veces no lo consigues, pero, si lo intentas, ayuda mucho"* (entrevista con William Horner: *Bad at the Bijou*. 1979).

Por desgracia, Lee Van Cleef no se cruzó con muchos cineastas interesados en explotar sus cualidades como actor. Cansado de ser sólo una "cara", y consciente de que no progresaba en su oficio, se hunde en la amargura y el alcoholismo. Su debilidad por el alcohol provoca el accidente que le destroza la rodilla en 1959. Los médicos le anuncian que no podrá volver a montar a caballo. Entonces empieza un largo periodo de rehabilitación, durante el cual Van Cleef se dedica a la pintura, y se enamora de su enfermera, con la cual se casa en 1960.



De 1961 a 1965, Lee se gana la vida pintando marinas y paisajes, y se hace también decorador de interiores. Aunque el cine le aburre, sigue apareciendo esporádicamente como estrella invitada en varias exitosas series televisivas de la época, como **Rawhide**. De esta forma, Van Cleef conoce a Clint Eastwood, que acaba de terminar el rodaje **Por un puñado de dólares**, película de la que no espera gran cosa, y vuelve a encontrarse con su cómplice de **Solo ante el peligro**, Sheb Wooley.

Contra todo pronóstico, **Por un puñado de dólares** supone un éxito de taquilla en Europa y ayuda a codificar un género que pronto va a levantar pasiones en el mundo entero: el *western all'italiana*. Leone, así, se prepara para rodar su segundo *western*, **La muerte tenía un precio**. Vuelve a llamar a Clint Eastwood y a Gian Maria Volonté, e intenta obtener a Lee Marvin para interpretar el papel del coronel Mortimer: *"Tenía el visto bueno de su representante, pero, tres días antes del comienzo del rodaje, me avisaron de que Marvin desistía"*, declara Sergio Leone a Noël Simsolo. *"Acababa de ser contratado como protagonista de* ***La ingenua explosiva*** *(*Cat Ballou*; Elliot Silverstein, 1965). Me puse como un loco. Tomé el avión para Hollywood. Durante las once horas de vuelo estuve hojeando el* Academy Players, *que contiene las fotos de todos los actores estadounidenses. Me paré en el rostro de Lee Van Cleef. Me acordaba de él en* ***El vengador sin piedad*** *(*Bravados*; Henry King, 1958) y, sobre todo,*

en ***Solo ante el peligro****. Parecía un peluquero del sur de Italia, pero también tenía la nariz aguileña y los ojos de Van Gogh. No sabía qué aspecto tendría en aquel entonces. Al llegar al aeropuerto, pedí que le buscaran. Nadie sabía lo que había sido de él. Al cabo de dos días de búsqueda, su antiguo agente me confesó que Van Cleef había pasado tres años en un hospital. (...) Había abandonado el cine para dedicarse a la pintura. Vivía muy mal, sumido en la peor de las miserias. Pedí al agente que me concertara una cita con él lo antes posible. Tenía que irme al día siguiente. Unas horas antes de volver a tomar el avión, Van Cleef vino con su agente. Me esperaban en el* hall *del hotel. Le vi al bajar las escaleras. Llevaba un viejo abrigo muy sucio. Tenía el pelo corto y canoso. Era la encarnación exacta de mi personaje. (...) Firmamos el contrato enseguida: quince mil dólares por toda la película. Y nos lo llevamos al aeropuerto. (...) Era un hombre sensible e inteligente. Leyó el guión en el avión y me dijo sonriente:* '¡Es shakespeariano!'" (Noël Simsolo: Op. cit.).

Una vez finalizada la inolvidable secuencia pre-créditos, **La muerte tenía un precio** muestra una Biblia en primer plano. El hombre que se esconde detrás del Libro Sagrado es el coronel Mortimer. Sentado en un vagón de tren, quizá esté meditando la frase *"ojo por ojo, diente por diente"* cuando el revisor le pide su billete. *"¿Estamos cerca de Tucumcari?"*, pregunta Mortimer, interrumpiendo su lectura. *"Vamos a llegar en unos minutos"*, responde el revisor. Confundido por la vestimenta austera y la Biblia de Mortimer, su vecino se dirige a él respetuosamente llamándole *"reverendo"*, y le indica que no hay parada en Tucumcari. Entonces la Biblia desciende dejando ver el rostro enérgico y los ojos aguileños del misterioso viajero. Mortimer fuma en pipa y clava la mirada en su interlocutor, que en ese momento comprende que el hábito no hace al monje. *"Este tren parará en Tucumcari"*, afirma Mortimer, que se pone en pie tranquilamente y tira de la señal de alarma. El tren frena bruscamente. Tirando de su caballo, el coronel Mortimer baja del vagón sin preocuparse lo más mínimo del revuelo que ha provocado su acción. En el andén, el revisor comienza a regañarle. Basta una mirada para mostrar la determinación del personaje magníficamente interpretado por Lee Van Cleef, y el revisor (al igual que el espectador) se da cuenta de que uno sólo puede oponerse a un hombre así jugándose el pellejo.

La muerte tenía un precio

Lee Van Cleef, a quien John Ford había dado por muerto en Shinbone, acaba de resucitar en Tucumcari gracias a Sergio Leone. El que fuera presa de tantos justicieros de Hollywood se ha reencarnado en un cazador de recompensas. En una sola escena, el personaje de Mortimer queda definido. El rostro prematuramente envejecido del actor (Van Cleef sólo tiene cuarenta años por aquel entonces, pero es perfectamente creíble en el papel de un hombre de cincuenta años que debe interpretar), su elegante silueta y su laconismo dicen más sobre el pasado doloroso, la naturaleza atormentada y la fuerte personalidad de Mortimer que docenas de diálogos.

Consciente del impacto que podía tener en el público un personaje taciturno, Van Cleef declaró a William Horner: *"En muchas de estas películas europeas, yo mismo retocaba mi propio diálogo para adaptarlo a mi manera de hablar y mi personalidad. Nunca he modificado las ideas, simplemente he elegido mi mejor manera de expresarlas. Algunas veces incluso he suprimido algunas de mis réplicas. La mayoría de los actores piden más réplicas: creen que cuantas más tengan, mejor quedarán. ¡Tonterías! A veces preferiría utilizar sólo mis ojos y mi cara"* (William Horner: Op. cit.).

Aunque no confía en absoluto en sus homólogos, Mortimer se asocia con otro cazador de recompensas, Manco (Clint Eastwood), para acorralar y eliminar a la banda del Indio (Gian Maria

Volonté). A pesar de su carisma y de su excelente interpretación, Eastwood no logra hacer olvidar que el personaje de Mortimer es el eje de la historia. El aura de misterio que rodea al coronel, la ambigüedad que Van Cleef confiere a su personaje y las razones secretas que motivan sus actos cautivan la atención del espectador. La simpatía del público será definitivamente para Mortimer cuando se descubra que no era el dinero lo que motivaba al viejo caza-recompensas, sino la voluntad de vengar a su hermana violada por el criminal Indio.

Un año después de **La muerte tenía un precio**, Sergio Leone rueda la tercera entrega de su trilogía con Clint Eastwood, **El bueno, el feo y el malo** (*Il buono, il brutto, il cattivo*, 1966). Lee Van Cleef también participa en la aventura interpretando a Sentencia, el villano.

"Al principio pensé en Charles Bronson para este papel", recuerda Sergio Leone. *"Aparte de Clint Eastwood, no quería recurrir a ninguno de los actores de las películas anteriores. Luego me dije que Lee Van Cleef acababa de interpretar un papel romántico en* ***La muerte tenía un precio****. No me disgustaba la idea de hacerle interpretar un personaje opuesto, y así lo hice completamente antipático"* (Noël Simsolo: Op. cit.).

Aunque la antipatía que inspira Sentencia es innegable, el personaje tiene algunos parecidos con Mortimer: es su reverso. La muerte es su oficio; su conciencia se llama "dólar". Sin embargo, los dos hombres comparten ese gusto por el trabajo bien hecho que, desde entonces, se volverá a repetir en varios personajes interpretados por Van Cleef. También se parecen en su desprecio por la humanidad, su impasibilidad y, sobre todo, su soledad: *"En todas las interpretaciones de Van Cleef se puede apreciar el mismo arte de crear, en sí y alrededor de sí mismo, la pesada atmósfera de soledad que inevitablemente genera ese desprecio de la muerte, esa incapacidad de tener miedo"*. (Lhassa, Gian: *Seul au monde dans le western italien: des hommes seuls, Vol.* 2. Éditions Grand Angle. Mariembourg, Bélgica).

El bueno, el feo y el malo es una sustanciosa búsqueda del tesoro, ubicada en plena guerra de secesión y dominada por Tuco, el feo del título. El extraordinario trabajo de Eli Wallach eclipsa las excelentes interpretaciones de Eastwood y Van Cleef (este último sólo aparece en algunas escenas esenciales). El antiguo villano de **Los siete magníficos** (*The Magnificent Seven*; John Sturges, 1960) es un temible ladrón de escenas y, cuando está en pantalla, acapara toda la atención del espectador, haciendo de Tuco la verdadera estrella de la película.

"Recuerdo a Lee Van Cleef con mucha admiración y respeto", declara hoy Eli Wallach. *"Era un excelente actor y su interpretación en* **El bueno, el feo y el malo** *fue de gran importancia para la película. Fue un placer rodar cada una de las escenas con Lee. Su trabajo era preciso, claro y concentrado. Trabajamos muy duro en esa película, y Lee siempre estaba atento y disponible. Era mi primera película italiana. Lee fue para mí a la vez un mentor, un*

guía y un amigo. Todavía le echo de menos".

Estos dos *westerns* de Leone han hecho de Van Cleef una estrella en Europa. Ahora el actor tiene acceso a papeles infinitamente más consistentes que los que le daban en Hollywood, y parece haber terminado con los personajes esquemáticos de sus principios. Poco después del final del rodaje de **El bueno, el feo y el malo**, Van Cleef fue contratado por el director Sergio Sollima y el productor Alberto Grimaldi para interpretar el papel de Jonathan Corbett, un cazador de recompensas tentado por la carrera política, en **El halcón y la presa/La resa dei conti** (1967). Sergio Sollima declaró a Claude Le Dû: *"La idea básica descansaba en ese enfrentamiento, esa caza del hombre entre un cazador de recompensas clásico, un profesional equipado, casi infalible, y un peón que sólo cuenta con la astucia para combatir."* (*CZZ*, nº 33).

A la manera del coronel Mortimer y de Sentencia, Corbett es un profesional con una determinación perfecta, habla poco y sus gestos son precisos. También es un solitario que desconfía tanto de las mujeres como de los hombres. Sin embargo, no es infalible y no siempre anticipa las malas pasadas que le juega el taimado "Cuchillo". De esta manera, el peón consigue convencer a Corbett de que le ha mordido una serpiente mientras que sólo se ha pinchado con la espina de un cactus. Seguro de que va a morir, el cazador de recompensas expresa un verdadero desconcierto que toca el corazón del espectador. Por primera vez en su carrera, Van Cleef interpreta un personaje que evoluciona psicológica y humanamente. El Jonathan Corbett del principio de la película es un policía ambicioso. Desde luego, se encarga de eliminar a la chusma de Texas y quiere servir a su país convirtiéndose en senador. Es innegable que tiene una conciencia. No se duda de su probidad, pero por un momento se teme que sus ambiciones políticas lo cieguen. Sin embargo, desde el momento en que se convence de la inocencia del peón, Corbett se pone del lado de "Cuchillo" y no duda en matar a su patrón.

En **De hombre a hombre** (*Da uomo a uomo*), dirigida por Giulio Petroni en 1967, Van Cleef tiene la lucidez de los malditos. Interpreta el papel de Ryan, un delincuente que ha asistido (sin participar) a la masacre de la familia del joven Bill, que entonces tiene cinco años. Mientras que sus cómplices (interpretados por Anthony Dawson, Luigi Pistilli, José Torres y Mario Brega) incendian la casa en la que se ha producido el drama para borrar cualquier pista de sus actos, Ryan logra salvar a Bill de las llamas. Abandona al niño a su suerte y, traicionado por sus cómplices, es encarcelado durante cinco años. Una vez en libertad, Ryan busca venganza, y cuando se encuentra con Bill, que ya es adulto (John Phillip Law), se convierte en mentor del joven. Por primera vez, Van Cleef expresa su pena por no tener familia: *"Me habría gustado tener un hijo como tú"*, le dice a Bill, *"porque un día de estos me matarán sin más"*. ¿Qué posteridad puede haber para los *desperados*?. Ryan y Bill acaban con los asesinos, y pronto se encuentran cara a cara. Ryan sabe que tiene que expiar su culpa. No carga su revólver. Bill no puede matar a su padre, otros lo han hecho por él. Ryan vivirá, pero los caminos de ambos se separan.

De hombre a hombre

Gracias a la labor del director de fotografía, Carlo Carlini (también responsable de la fotografía en **El halcón y la presa**), el rostro de Van Cleef destaca extraordinariamente. El estupendo operador declaró a Gian Lhassa: *"La cara que tenía en aquella época y su edad lo hacían totalmente fotogénico. Leone fue el primero en utilizar a Van Cleef en Italia: no podía desperdiciar la riqueza fotogénica del actor. (...) En cuanto tomé un primer plano de prueba de Van Cleef, me di cuenta de todo lo que podía aprovechar de él (y aún más). Trabajar con rostros como el suyo era prácticamente como modelar una escultura"* (Lhassa, Gian: Op. cit.).

Oro sangriento

"Primer punto: no suplicar nunca a un hombre. Segundo punto: no fiarse de nadie. Tercer punto: nunca colocarse entre el cañón de un revólver y su objetivo. Cuarto punto: matar siempre al enemigo, si no quieres que un día te mate él". Éstos son los cuatro mandamientos que enseña el viejo pistolero Frank Talby (Lee Van Cleef) al huérfano despreciado por todos, Scott Mary (Giuliano Gemma). Talby forma y manipula al joven marginado, explotando su sed de venganza social para dominar a la ciudad. El discípulo seguirá al pie de la letra los consejos del maestro y acabará matándolo al final de **El día de la ira** (*I giorni dell'ira*, 1967), un gran *western* de Tonino Valerii.

Ayudante de Sergio Leone en **La muerte tenía un precio**, Valerii, por tanto, conocía bien a Van Cleef: *"La sobriedad de su interpretación tanto como su aspecto de noble europeo de antaño, su rostro triangular y huesudo, su cabello escaso y en desorden enseguida me convencieron de confiarle el papel de Talby. Como hombre y como actor, Lee era adorable: serio, preparado, empapado del papel que se le confiaba. En resumen, era un actor formado según la vieja escuela de Hollywood, donde se sanciona el mínimo error".*

En **Más allá de la ley** (*Al di lá della legge*; Giorgio Stegani, 1968), Van Cleef interpreta a Cudilip, un truhán lastimoso que vive de los pequeños botines obtenidos con sus dos cómplices (uno de los cuales es un predicador interpretado por Lionel Stander), sin utilizar nunca las armas. Cudilip entabla amistad con una de sus víctimas, Novak, un joven que le propone aceptar el puesto de *sheriff* para luchar contra una banda de delincuentes al mando de Braken (Gordon Mitchell). Tras dudarlo, el antiguo bandido, que también tiene su conciencia, renuncia a la vida de malhechor y se convierte en el brazo armado de la ley. El film se deja ver, pero no alcanza el nivel de calidad de los cuatro *westerns* anteriores.

En 1969, Lee Van Cleef es contratado por Gianfranco Parolini/ Frank Kramer y Alberto Grimaldi para **Oro sangriento** (*Ehi amico! C'è Sabata, hai chiuso!*), donde interpreta al misterioso y diabólico Sabata, un cazador de recompensas que actúa en una pequeña ciudad de Texas dominada por una banda de próceres deshonestos. Aunque Sabata comparte la ambigüedad, la determinación y la astucia del coronel Mortimer, sus motivaciones son diferentes. Vestido de negro de arriba abajo y despiadado, sus enemigos lo ven como un demonio. Con ese personaje casi sobrenatural e invencible, cuya principal característica es la ironía, Lee Van Cleef está muy lejos de la humanidad de Mortimer y de las dudas de Corbett.

En 1971, Parolini rodó un segundo film sobre el personaje de Sabata, **Texas 1870**, un verdadero circo del Oeste con prestidigitador, enanos y acróbatas incluidos; es una película con un guión confuso y una puesta en escena caótica que, sin embargo, resulta agradable de ver. Al principio de la película, Sabata se gana la vida como tirador de primera en un circo, y se puede establecer un paralelismo entre el trato humillante que recibe el personaje (el justiciero diabólico de la primera película se convierte, en la segunda, en una atracción de feria) y el que pronto se va a infringir al *western all'italiana* y a uno de sus más fieles servidores: Lee Van Cleef.

En 1970 Van Cleef protagonizó también dos *westerns* americanos. El primero, **El Cóndor** (*El Condor*), rodado en España por John Guillermin y producido por André De Toth, le permite dar vida a un buscador de oro llamado Jaroo, un patán cuya capacidad intelectual es más bien limitada, que se asocia con un prófugo interpretado por Jim Brown para hacerse con el oro escondido en la fortaleza mexicana de El Cóndor. Simpático a pesar de sus malos modales, Jaroo morirá a manos de su cómplice al final de la película. **El Cóndor**, muy influenciada por el *western* italiano, es un honesto pa-

satiempo que no bastará para imponer a Lee Van Cleef como una estrella de primera fila en los Estados Unidos.

El segundo *western* americano rodado en 1970 con Van Cleef fue dirigido por el veterano Gordon Douglas. Van Cleef interpreta el papel de Travis, el propietario de un barco codiciado por una banda de delincuentes que necesitan la embarcación para transportar su botín. A pesar de su correcta realización, **Los forajidos de Río Bravo** (*Barquero*, 1970) cae pronto en el olvido.

En 1971 Van Cleef firma un contrato de dos películas con los guionistas-productores Bernard Gordon y Philip Yordan, antiguas víctimas de la política de McCarthy, que por aquel entonces se habían instalado en España. Serán los peores *westerns* de su carrera europea. El actor, así, interpreta personajes sin lustre en **Capitán Apache** (*Captain Apache*, Alexander Singer) -película en la que encarna a un indio que roza el ridículo, y además canta la canción de los créditos- y Bomba, un atracador de bancos que se enamora de la bella Alice (Gina Lollobrigida), que le engañará desde el principio hasta el final de la película de Eugenio Martín **El hombre de Río Malo/Bad Man's River** (1972).

A partir de entonces, los personajes interpretados por Lee Van Cleef ya no tienen ninguna consistencia. Primero, sucede a Yul Brynner y a George Kennedy en el papel del jefe de los siete mercenarios en la insignificante **El desafío de los siete magníficos** (*The Magnificent Seven Ride*; George McCowan, 1972). Después Giancarlo Santi le permite revivir su glorioso pasado mediante un *western* bien hecho, **Gran duelo al amanecer** (*Il grande duello*, 1972), en el que interpreta a Clayton, un *sheriff* que persigue a un joven, Philip Newland, acusado de haber matado al patriarca del poderoso clan Samson. Verdadero ángel justiciero (el personaje recuerda al mismo tiempo a Mortimer, Jonathan Corbett y Sabata), Clayton protegerá a Newland de los cazadores de recompensas que quieren el pellejo del fugitivo. La ambigüedad de los personajes combinada con la hábil puesta en escena de Santi convierte **Gran duelo al amanecer** en uno de los pocos *westerns* italianos logrados de los años 70.

"Conocí a Lee en 1966 cuando yo era ayudante de dirección de Sergio Leone en ***El bueno, el feo y el malo***", recuerda Giancarlo Santi. *"Lee era un actor muy profesional. Fue capaz de superar sus problemas con el alcohol con la ayuda permanente de su esposa (no quiero hablar de su vida privada, sino simplemente hacer hincapié en la voluntad de seguir su carrera y de emplearse a fondo en su trabajo). En* ***Gran duelo al amanecer****, Van Cleef estuvo fantástico como* sheriff *que, tras descubrir la verdad que se escondía detrás de un complot, infringía él mismo la ley para reparar una injusticia".*

Luego, siguiendo una moda que domina al cine italiano, Van Cleef comparte protagonismo con una estrella de Hong Kong, Lo Lieh, en un *soja-western* titulado **El karate el colt y el impostor/Là dove non batte il sole** (Antonio Margheriti, 1974). Se trata de la primera de las seis películas que Van Cleef rodará bajo la dirección de Anthony M. Dawson/Antonio

Margheriti. Este *western* aúna torpemente los ingredientes que propiciaron el éxito de las películas de kung-fu y del *western* italiano. Van Cleef da vida a un ladrón llamado Dakota que entabla amistad con un joven chino que ha ido a los Estados Unidos para aclarar un misterio relacionado con importantes sumas de dinero malversadas por su tío Wang. La solución del enigma está tatuada, en forma de jeroglífico, en las nalgas de cuatro jóvenes mujeres que fueron las amantes del viejo chino.

En 1974, la Twentieth Century Fox decide aprovechar el filón de la *blaxploitation* produciendo un *western* que reuniría a Jim Brown, Fred Williamson y Jim Kelly. Las tres estrellas negras, que acaban de triunfar en la película de Gordon Parks Jr. **Los demoledores** (*Three the Hard Way*, 1974), aceptan pero exigen ser dirigidos por un director de color. La Fox se niega. Entonces Eric Bercovici, el productor y coguionista de la película, propone contratar un cineasta europeo, y consigue que los actores y el estudio lleguen a un acuerdo. Antonio Margheriti se encarga de dirigir este *western*, bien realizado pero sin sorpresas. El espectador disfruta volviendo a ver algunos veteranos de Hollywood del género (Barry Sullivan, Harry Carey Jr., Dana Andrews), que aportan una cierta autenticidad a este *western* rodado en las islas Canarias. Lee Van Cleef interpreta a Keeler, un cazador de recompensas que quiere apoderarse de los 80.000 dólares escoltados por Jim Brown y Fred Williamson. Al no tener un personaje que defender y comprender que no es más que un monigote en esta historia, a Van Cleef no parece importarle mucho lo que sucede.

Más tarde, Lee Van Cleef aparece en dos *westerns* anodinos producidos por Menahem Golan y Yoram Globus y rodados en Israel. En **Venganza sangrienta** (*Kid Vengeance*, 1977), dirigida por el americano Joe Manduke, Isaac, un buscador de oro, interpretado por Jim Brown, se alía con un niño cuya familia ha sido masacrada por los forajidos que también han robado al minero negro. Lee Van Cleef interpreta el papel estereotipado del jefe de la banda, llamado McClain. En cuanto a la película de Parolini **Seis balas, una venganza, una oración** (*Diamante Lobo*, 1977), nos ofrece dos Van Cleef por el precio de uno. En efecto, el actor interpreta a dos hermanos, en el que será su último *western*. Uno de ellos es cura, y es asesinado por el abominable forajido Clayton (Jack Palance, cuya presencia es el único atractivo del film); el otro es un tirador de primera que no parará hasta vengar a su hermano.

A mediados de los años 70, el *western* italiano ha muerto, y el cine popular italiano no se siente bien. De 1976 a 1989, Lee Van Cleef aparece aún en cerca de diez películas de acción americanas e italianas y en una serie de televisión, **The Master** (1983), en la que interpreta a un viejo maestro de artes marciales. Su última gran película fue **1997: rescate en Nueva York** (*Escape from New York*, 1981), de John Carpenter. Dejemos que las palabras del director de este clásico moderno hagan las veces de conclusión: *"Siempre he sido un admirador de Lee Van Cleef. Desde los años 50, apreció su trabajo. Contraté a Lee en 1980 para el papel de Bob Hauk en* ***1997: rescate en Nueva York****. En aquel momento de su carrera hacía pequeños papeles en películas de bajo presupuesto, como un vehículo para Chuck Norris,* ***Duelo final*** *(*The Octagon*; Eric Karson, 1980). Lee fue muy cordial y encantador durante nuestra relación de trabajo. Siempre llegaba al plató preparado y, como tantos actores formados según la vieja escuela, sabía cómo interpretar una escena aprovechando la interpretación de sus compañeros. Las escenas que compartió con Kurt Russell fueron las más divertidas de dirigir. Elegí a Lee por su pasado como malo en la pantalla. Me parecía el intérprete ideal para el papel del miembro más tenaz de las fuerzas de la policía de los Estados Unidos. Mi último recuerdo de Lee es también el más agradable. Se trata de una cena en su casa.* ***1997: rescate en Nueva York*** *acababa de alcanzar un cierto éxito. Bebimos mucha cerveza y jugamos al billar. Lee era un apasionado coleccionista de armas de fuego, y pude admirar varias de sus pistolas, todas las cuales, según me advirtió mientras yo las manipulaba, estaban cargadas. Supongo que había algo en Lee que le empujaba a interpretar su propio papel cinematográfico en la vida real".*

Fulminado por un ataque al corazón en su domicilio de Oxnard, California, Lee Van Cleef fue enterrado en Sad Hill el 14 de diciembre de 1989.

NOTA

El autor desea expresar su agradecimiento a John Cabrera, John Carpenter, John Dulaney, Jack Elam, Bernard Gordon, Gianfranco Parolini, Giancarlo Santi, Giorgio Stegani, Tonino Valerii y Eli Wallach.

Por un puñado de dólares

Lau filmetan besterik parte hartu ez bazuen ere, Gian Maria Volonté garrantzi handiko aktorea izan zen eurowesternaren barruan. Antzezteko zuen estilo urduriak kontraste positiboa egiten zuen bere gainerako kideenarekin konparatuz, eta burua galdutako bidelapurrarena egiten zuenean batik bat nabarmendu zen.

Gian Maria Volonté

Cuatro personajes para un único personaje

Pier Maria Bocchi

Definir a Gian Maria Volonté como "el loco del *spaghetti-western*" es un lugar común fácil, no del todo errado, pero más bien reduccionista. Obviamente, no se puede evitar pensar en el Volonté de **Por un puñado de dólares/ Per un pugno di dollari** (Sergio Leone, 1964), **La muerte tenía un precio/Per qualche dollaro in più** (Sergio Leone, 1965), **Yo soy la revolución** (*¿Quién sabe?*; Damiano Damiani, 1966) y **Cara a cara/Faccia a faccia**

(Sergio Sollima, 1967) como en un psicópata del Oeste; sin embargo, los cuatro personajes que interpretó forman un todo perfectamente armónico, con un sentido preciso y un principio y un final (que es una vuelta al principio). Se trata de un recorrido bien definido, de actor y de personaje, que aporta una imagen personal del Oeste que no debe ser infravalorada. Empero, es interesante observar que el camino de sus personajes ha sido el opuesto de lo que hubiera cabido esperar. En las películas de Sergio Leone de 1964 y 1965, Gian Maria Volonté empezó como un auténtico loco; luego, a través del resto de sus películas fue escurriendo, secando y depurando sus personajes, pero manteniendo siempre ese toque de idealismo ciego y, ciertamente, loco. La película de Sollima representa un giro que hace volver a Volonté a su punto de partida, esto es, al Ramón de **Por un puñado de dólares**. Así, puede decirse que, con tan sólo cuatro películas, este actor (nacido en Milán el 9 de abril de 1933 y muerto en Florina, Grecia, el 6 de diciembre de 1994, durante el rodaje de **La mirada de Ulises** -*To viemma tou Odyssea*-, dirigida por Theo Angelopoulos) ha construido un único gran personaje, que nos muestra un Oeste quemado, que constituye una tierra de nadie, por no decir de hombres sedientos de dinero y sangre que intenta hacerse habitable, procurando ser una persona mejor y más inocente, pero que al final debe volver sobre sus pasos y regresar a la locura, porque este Oeste es horrendo e hipócrita, y el hombre no puede evitar corromperse.

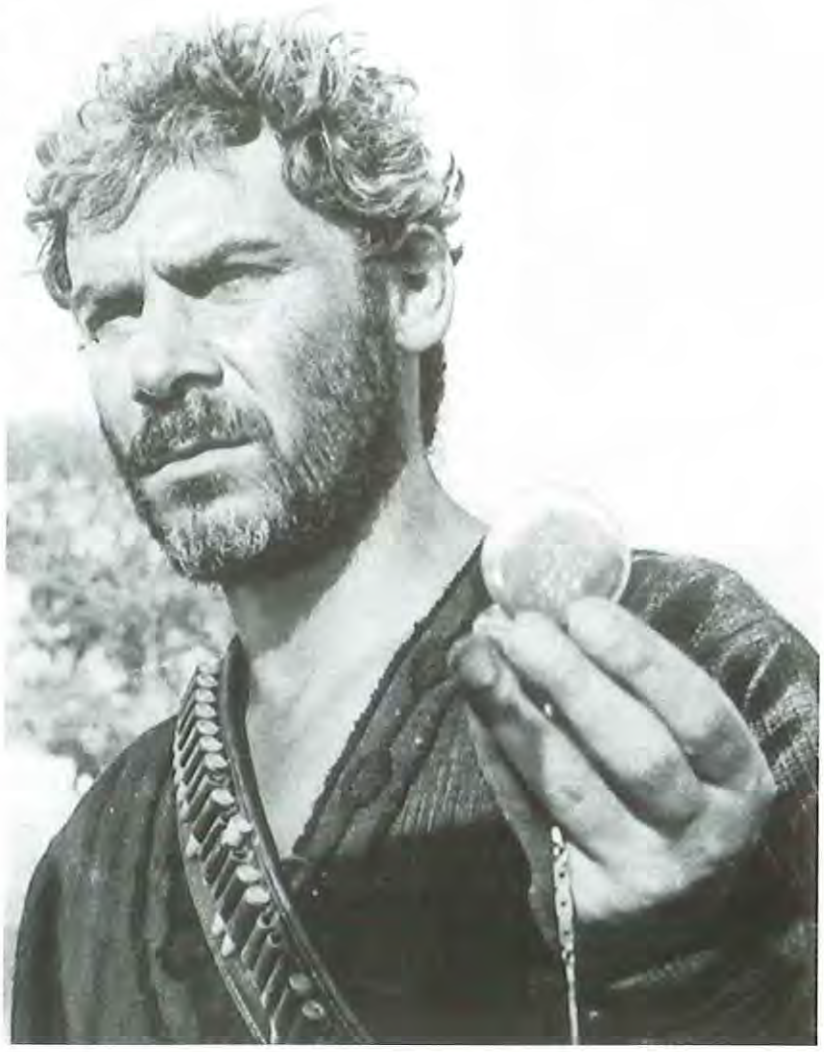
Puede que sea raro (o quizá no), pero no resulta casual el hecho de que incluso el hermano de Gian Maria, Claudio, emprenda su carrera de actor en películas del Oeste, interpretando al insustituible villano, aunque al afirmarlo pudiera parecer que uno es partidario de una postura determinista basada en las teorías de Lombroso. Parecería natural decir: con esa cara, ¿qué podría hacer Claudio, si no papeles de sádico? Claudio Volonté (que se suicidó en Italia en 1977) interpretó muchos más *westerns* que su hermano, siempre bajo el seudónimo de Claudio Camaso. Puede que tampoco sea una casualidad que empezara precisamente cuando Gian Maria estaba a punto de finiquitar su carrera en el *western* con la película de Sollima. Así, entre 1967 y 1968, Claudio Camaso apareció en nada menos que cinco *westerns*, casi como si hubiera recogido el legado de su hermano, empezando a andar por los páramos desiertos que Gian Maria había transitado tan bien un poco antes: **10.000 dollari per un massacro** (Romolo Guerrieri [Girolami], 1967), **John il bastardo** (Armando Crispino, 1967), **Tu cabeza por cien mil dólares** (*Per 100.000 dollari t'ammazzo*; Giovanni Fago, bajo el seudónimo de Sidney Lean, 1967), **Giarrettiera Colt** (Gian Rocco, 1968), **Joko invoca Dio... e muori** (Antonio Margheriti, 1968). Sin embargo, Claudio no se limitó a recuperar las atmósferas y los paisajes que, en cierto sentido, su hermano le había cedido, como pasándole la antorcha: también intentó vestir su ropa, pisar sus huellas, entrar en su mente. La de Claudio Camaso es una identificación total, una especie de clonación de su hermano Gian Maria y de los papeles que había interpretado. ¿Acaso la de los hermanos Volonté supuso una estirpe de malditos? ¿Fue una cuestión de sangre? ¿Tenían dentro de sí los genes de la maldad cinematográfica? Que cada cual elija su respuesta. En todo caso, es cierto que también Claudio demostró un buen dominio de la estética *western* cuando se le permitió mandar a sus anchas como sádico y cruel malvado, por ejemplo en la película de Guerrieri de 1967, en la que está caracterizado de manera prácticamente idéntica al Indio de su hermano Gian Maria en **La muerte tenía un precio**. Encarnando al despiadado criminal Manuel, Camaso dio una estupenda prueba de ferocidad humana, inspirándose explícitamente en la desplegada por Gian Maria Volonté en la película de Leone: este personaje permanecerá en nuestraa memoria, con algunas alusiones homosexuales en su relación con Django (Gianni Garko, bajo el seudónimo de Gary Hudson). Lo que hicieron Guerrieri y Camaso es un auténtico plagio de ideas y personajes (por otro lado, también el Indio de **La muerte tenía un precio** insinúa rasgos homosexuales); sin embargo, la mímesis funciona porque **10.000 dollari per un massacro** es un buen *western*. Gian Maria y Claudio Volonté trabajaron juntos en **Frente al amor y la muerte** (*Svegliati e uccidi*, 1966), de Carlo Lizzani, pero es indudable que es el *western* lo que corría por sus venas.

Me parece que el mejor Volonté sigue siendo el de Ramón y el Indio en las dos películas de Leone; no sólo porque consiguió ofrecer magníficas prestaciones como actor (que Sergio Leone supo valorar y resaltar como ningún otro), sino también porque nos hace comprender que ya ha pasado la hora de los héroes. Ahora los hombres del Oeste sólo piensan en sí mismos y en el dinero: traicionan sin pensárselo dos veces, disparan a sus hombres con extrema facilidad, engañan a cualquiera que se cruce en su camino, en un delirio de omnipotencia tras el cual sólo obtienen polvo (de la tierra en que serán enterrados). El Ramón de **Por un puñado de dólares** es el hermano más astuto y cruel de la familia de los Rojo, enemiga implacable de los Baxter. Ambas residen, una frente a otra, en los dos extremos de la calle principal, y comparten, al son de las armas y del alcohol, una aldea en la frontera entre México y Es-

tados Unidos, hasta que aparece el solitario Joe (Clint Eastwood), que instigará aún más la violencia entre los unos y los otros, hasta que se dispare la última bala. Volonté entra en escena con una masacre, disparando desde un carro con una ametralladora y matando decenas de hombres. Su Ramón es un loco con un alma irremediablemente podrida, que se hunde en un Oeste que ya no tiene nada que ofrecer a nadie, por lo cual lo único que se puede hacer es intentar salir a flote... matando. Desde **Grupo salvaje** (*The Wild Bunch*; Sam Peckinpah, 1969) en adelante se habla mucho del crepúsculo del *western*, sobre todo en referencia al género a finales de los años sesenta y todos los setenta, pero se puede también afirmar que ese crepúsculo empezó mucho antes. El Oeste de **Por un puñado de dólares** ya es crepuscular, y Ramón (como Joe) lo ha comprendido perfectamente. Su Indio de **La muerte tenía un precio** es la lógica prolongación, incluso más agitada y desequilibrada. El Indio de la película de 1965 presenta unos tonos casi de tragedia clásica. Es un personaje gigantesco, que habla a sus hombres desde el púlpito de una iglesia en ruinas como si fuera un cura, se ríe atronadoramente, fuma porros, vocifera, mata y/o traiciona a los de su banda con una facilidad pasmosa... Todo buscando su propio provecho, es decir, el oro. Sin embargo, cuando llegan el Manco (Eastwood) y el coronel Mortimer (Lee Van Cleef), dos cazadores de recompensas, el Indio tiene las horas contadas. Las horas, porque si hay una película marcada por el tiempo, en la que el mismo desempeña una función esencial respecto a la historia de la película (y a la propia Historia), ésa es precisamente **La muerte tenía un precio** (y, con ella, como se sabe, todo el cine de Leone). No por azar, esta película tiene como "coprotagonistas" dos relojes: el del Indio y el de Mortimer, el buscador de recompensas. Ahora al Oeste ya no le queda tiempo, se le está agotando, si no se le ha agotado ya, y el Indio no puede hacer otra cosa sino darse cuenta y correr en su contra, para intentar adueñarse de lo que pueda y encontrar al final, una vez más, sólo polvo. En esta película, Gian Maria Volonté está absolutamente loco: el Indio, casi siempre vestido con una especie de calzones blancos, sucios y zarrapastrosos, es la derivación natural de Ramón, un hombre al cual el Oeste ha hecho grande, pero, al mismo tiempo, totalmente incapaz de gestionar esa grandeza, obviamente predestinada a la muerte. Esa especie de omnipotencia del Indio es la conciencia de la etapa final de la locura humana, en un panorama de aridez total.

Con **Yo soy la revolución**, de Damiano Damiani, Volonté comenzó a girar sobre sus personajes. El Chuncho es un bandido revolucionario en el México de 1917, durante la sangrienta guerra entre el Gobierno y los rebeldes. Este idealista que roza la ingenuidad, lucha, mata y roba armas con un grupo de compañeros para entregarlas al general rebelde Elías, su mentor político. Se les une un extraño americano, Bill Tate (Lou Castel), insensible a los acontecimientos, que sólo busca dinero y que traba amistad con El Chuncho. Sin embargo, le traicionarán dos veces: primero, en sus ideas, y luego, Bill (en realidad, un sicario con la misión de matar a Elías). Pero al final, El Chuncho recupera la senda de sus ideales, mediante un estupendo coletazo de guión. El personaje de Volonté parece haber limado esas asperezas locas y sádicas de Ramón y el Indio, convirtiéndose

en una figura casi pura en su rigor de rebelde, en cierto sentido amable y correcta, y quizá por ello resulta presa fácil de los dobles juegos y de las bromas del destino. Su coherencia política se vuelve en su contra, y los acontecimientos le impiden que pueda ofrecerse como amigo, jefe del grupo y organizador de acciones, porque las cosas van como tienen que ir, y no como uno quiere que vayan. El Chuncho (en Francia la película se estrenó precisamente con el título *El Chuncho*) se convierte en víctima de las circunstancias, las únicas auténticas dueñas de la guerra. Habla mucho, responde entonado a todo el mundo (también a sus víctimas), aun dentro de cierta vulgaridad animal, se encoleriza y acepta la cercanía de su propia muerte, siempre en nombre de la justicia revolucionaria. Volonté se redime de las dos películas anteriores de Leone con un personaje positivo, con el que se puede (quizá) compartir su deseo feroz de una tierra libre y sin dueños, de un Oeste entregado a sí mismo. Sin embargo, hay algo en El Chuncho de Volonté que gusta menos respecto a Ramón y al Indio: es como si la interpretación de Volonté resultara más convincente cuando tiene que vérselas con papeles negativos, crueles y realmente perversos. Es una sensación que se tiene también en la primera parte de **Cara a cara**, de Sollima, en la que el actor interpreta un profesor tímido y enfermo de Nueva Inglaterra, Brad Fletcher, que viaja al Oeste para vivir allí lo que le queda de vida. Secuestrado por un bandido (Tomás Milian), pronto se convierte en testigo y alumno de la violencia que rige en el Oeste, dejándose dominar y exaltar por las normas de los forajidos, hasta llegar a ser él mismo un forajido inteligente, astuto y ávido; pero también en este caso, como en **Yo soy la revolución**, las circunstancias se vuelven en su contra. En la primera parte de **Cara a cara**, Volonté es triste, como debe ser su personaje, y su interpretación responde, haciendo que Fletcher se convierta en una víctima predestinada de la crudeza de la existencia en el Oeste. No es que Volonté no sea convincente en estos momentos, pero no puede evitarse que gusten mucho más sus caracterizaciones en negativo. En efecto, cuanto más avanza la película, más convincente resulta ese Fletcher que se oscurece como si se secara su alma tras aflorar la maldad natural: pronto aprende a matar y mandar, a torturar y codiciar. En un Oeste que se basa en la regla elemental de matar (para sobrevivir) o morir, el hombre no tiene otra alternativa sino entregarse a los estímulos del medio, transformándose y, obviamente, perdiendo al final, porque no puede haber vencedores (si es que los ha habido alguna vez). Aquí se cierra el círculo de las interpretaciones *western* de Gian Maria Volonté: el Fletcher de **Cara a cara** es la vuelta a la crueldad de Ramón. Gian Maria Volonté ha recorrido el Oeste en sentido circular, empezando y terminando como villano. Es realmente como si siempre hubiera interpretado el mismo hombre, que ha atravesado la tierra quemada del Oeste cambiando de forma y carácter, adaptándose a las circunstancias. Sin embargo, lo inquietante es que su personaje nace perverso (**Por un puñado de dólares**) y muere perverso (**Cara a cara**), como si el Oeste no le hubiera ofrecido jamás la oportunidad ser honrado. A pesar de haber tenido cierta posibilidad, bien que débil y nunca concreta, de llegar a ser lo que se puede definir como un "hombre bueno".



Cara a cara

Tomás Milian

Quiero la cabeza de Arturo Salazar

Kuban jaioa, Tomás Milian konpromiso handiena erakutsi zuten eurowesternen ikonoa dugu, ikuspegi ideologikotik begiratuta. Antzezteko zuen estiloa joria zen, erregistro mota guztietara irekia. Era berean, bere pertsonaia adierazgarriena "Cuchillo" da, Sergio Sollima zuzendariarentzat bi alditan hezurmamitua.

Fabio Zanello

1. En el desierto mexicano reinan el silencio y la ilegalidad. La luz es aséptica, inexpresiva, de un color sepia. El policía Benicio Del Toro recibe las felicitaciones por su trabajo del parte del general Tomás Milian/Arturo Salazar. Más adelante, Salazar dice: *"Los caminos del Señor son infinitos"*. Justo. Así, **Traffic** (*Traffic*, 2000), de Steven Soderbergh, desplaza a Tomás Milian/general Arturo Salazar desde la ciudad de Tijuana y la megaproducción hollywoodiense hacia la memoria imposible del *eurowestern*.

En pareja, Milian y el *eurowestern* sumaron trece películas. De esta manera, la cabeza del hipócrita Arturo Salazar podía costar un puñado de dólares para algún cazador de recompensas. Salazar y Milian abundan en reflejos y significados, viviendo en el dualismo bien/mal. Es evidente: retornar al

Far West de Almería, es decir, volver a ponerse en manos de Eugenio Martín, Mario Lanfranchi, Giulio Questi, Sergio Sollima, Giulio Petroni, Sergio Corbucci, Alberto De Martino y Lucio Fulci, significa crear una galería de personajes rica y articulada, tanto como la que creará Milian dentro de los otros géneros a los que hará frente en el futuro. Constituye una recuperación de las raíces, lo cual para el actor cubano no significa simplemente dar un sentido político a la interpretación, sino también demostrar su ética personal sobre la epopeya del Oeste, donde en sus interpretaciones se unía el drama individual a la tragedia colectiva de las poblaciones mexicanas, despojadas de sus propiedades y humilladas hasta quedar reducidas a un mísero estado de servilismo por la injerencia americana. Inmerso, por tanto, en la lucha de poder entre la crisis del monopolio hollywoodiense del *western* y la revolución de Sergio Leone, Tomás Milian abandonaba provisionalmente sus previas experiencias intelectualizantes, corriendo el riesgo de caer en la indiferencia o en la mediocridad.

Estos obstáculos fueron fácilmente superados gracias a la militancia en la resistencia de directores como Questi y Sollima, que pusieron en escena verdaderas metáforas de epopeyas vividas en primera persona. Y es que, a principios de los años sesenta, el cine italiano intentaba recuperarse de la crisis que atravesaba el cine "de autor", y en ese intento recurrió a los géneros, con el *peplum* en cabeza. En este contexto, un actor como Milian marcó en el *western* y en el cine comercial en general un viraje en la representación del antihéroe, que marcaría un modelo para todos los *westerns* de los años setenta. Así, Milian no sólo suponía el primer divo extranjero exclusivo de Italia, sino que además era el portaestandarte de una tradición latina y guerrera. Se servía de una forma de interpretar que dejaba a los espectadores aturdidos, casi privados de voluntad. Al igual que Salazar, también era un bandido mexicano en el primer *western* que interpretó, **El precio de un hombre/The Bounty Killer** (1966), de Eugenio Martín. Entre la rambla de Tabernas y el poblado de Las Salinillas se encuentra la localidad de New Chascos, donde Milian, en el papel de José Gómez, brindaba una interpretación muy libre, fuerte e intensa, practicando una forma de rebeldía muy acorde con él. Torturaba a Luke, un cazador de recompensas que había llegado para arrestarle, y que, como ciertos niños de Bertrand Russell, *"tenía sueños de poder"*. Al igual que en otros de sus filmes posteriores, Milian lleva a cabo una exploración de los rincones más oscuros del alma humana, al encarnar un pistolero albino en **Sentencia de muerte** (*Sentenza di morte*, 1968), pequeña obra maestra ignota de Mario Lanfranchi, donde aparece obsesionado por el oro y las rubias. Se llama O'Hara, y es uno de los componentes de la banda que incluye a Baldwin (Adolfo Celi), Díaz (Richard Conte) y Montero (Enrico Maria Salerno). Esta película es una lúcida reflexión sobre la violencia, recurriendo a estereotipos como el de los duelos al aire libre, que, empero, son tratados de una forma muy especial cuando Cash (Robin Clarke) medita la venganza sobre los asesinos de su hermano. **Sentencia de muerte** podría ser un encadenado de casos humanos desesperados, cuyas vidas se entrecruzan peligrosamente y explotan en su monstruosidad. El infierno en el que se sumerge cada personaje sigue las pautas de un racionalismo maníaco. Evidentemente atraído por su renovación tipológica, Milian construyó con O'Hara, el albino, un malo de manual, casi de *fumetto* negro. Como otros personajes negativos a los que luego haría frente en el género policiaco, como el Giulio Sacchi de **Milano odia: la policía non può sparare** (Umberto Lenzi, 1974) y el jorobado de **Roma a mano armada** (*Roma a mano armata*; Umberto Lenzi, 1976), representa un personaje que ante todo sufre una inseguridad crónica: el no saber jamás si ha hecho lo justo o si se ha equivocado por completo en la vida. Éstas eran dudas y angus-

El precio de un hombre

tias que también padecían los jóvenes de los años sesenta. Obvio: la interpretación neurótica de Milian no recuerda simplemente a otros personajes, como los de su coetáneo Klaus Kinski en **La muerte tenía un precio/Per qualche dollaro in più** (Sergio Leone, 1965), **La belva** (Mario Costa, 1970) e **Il grande silenzio** (Sergio Corbucci, 1968), sino que posee además un carácter fuerte e histriónico, contrapuesto a las personalidades de sus colegas. Si Baldwin era un falso predicador que administraba la fe cristiana con violencia, Díaz un cruel *desperado* y Montero un refinado jugador, O'Hara constituye, en cambio, un concentrado de todas estas personalidades. Epiléptico, sexualmente obsesionado por las rubias y el oro, está animado por una interpretación donde Milian llevaba a sus últimas consecuencias el método Stanislawski. Además, eran los años en los que, en la gran pantalla, la neurosis estaba mejor considerada que un título nobiliario. Sin embargo, fue más austera la interpretación del actor cubano en **Oro maldito/Se sei vivo, spara** (Giulio Questi, 1967). Aquí, Tomás Milian es un *desperado* al que traicionan sus compañeros por causa de una carga de oro que habían robado a tiros. En busca de sus enemigos, llega a una pequeña ciudad maldita llamada Cementerio de los Indios. Aquí, después de derrotarlos, hace frente a toda una serie de horrores derivados del ansia espasmódica por el oro: un joven (el debutante Ray Lovelock) es violado por un grupo de pistoleros vestidos de negro; un latifundista es ahogado por una colada de oro fundido; una mujer, amor de juventud de Milian, está encerrada en casa debido a su locura; balas de oro son extraídas de unos intestinos. Como se puede ver, el retrato pergeñado por Giulio Questi es el de un *Far West* en estado de putrefacción, donde los habitantes del pueblo están unidos por una repugnancia recíproca, sentida como un imperativo interior. Ciertamente, el espectador podía rechazar tanto horror y sadismo filmado, a través de ese mecanismo que los psicólogos llaman *denial* ("negación"). La censura, turbada por el impacto demoledor de la obra, la secuestró eventualmente, arriesgando su probable éxito comercial. Pero la película de Questi es una obra maestra también por su inquietud en el montaje. Además, el tono alucinatorio de las visiones de Milian, presentadas en toda su exuberancia visual, sitúa este film más allá del género *western*. Este personaje encarnaba una actitud ante el mundo y una forma de afrontar las situaciones extremas, que luego encontraríamos en algunas películas policiacas como **Milano odia: la policía non può sparare** (Umberto Lenzi, 1974). Avanzando a golpes de escena (el murciélago que atacaba a un Milian atado; el amigo indio despellejado por los vecinos) la película se deslizaba nítidamente hacia el *horror*, lo cual subrayaba la música obsesiva del estribillo tocado a la guitarra por Ivan Vendor, hasta desembocar en un final que actúa por acumulación, mediante una espiral de muerte que evoca la lucha entre el escorpión y las hormigas de la secuencia inicial de **Grupo salvaje** (*The Wild Bunch*; Sam Peckinpah, 1969). En los personajes de Milian bullían las inquietudes del año sesenta y ocho que incitaban a salvar las barreras y los códigos de los géneros. Este proceso explotó con el protagonismo de la trilogía dirigida por Sergio Sollima y escrita por Franco Solinas compuesta de **El halcón y la presa/La resa dei conti** (1967), **Cara a cara/ Faccia a faccia** (1967) y **Corre, Cuchillo, corre** (*Corri, uomo, corri*, 1968). El director recuerda sobre "Cuchillo": *"Lo inventé yo. Era el apodo de un miembro de la banda de* ***La muerte tenía un precio****. Era el único personaje que tenía un cuchillo, quizá porque era trágico e irónico"*. "Cuchillo" es trágico porque su peor enemigo no es un cazador de recompensas como Corbett u otros *yankees*, sino la misma Revolución, hecha al final en beneficio de la burguesía. Sólo la extrema rebelión le ayudará a recolocarse en la sociedad. Por lo tanto, una vez superada la desintegración de los ideales, el "Cuchillo" de **El halcón y la presa** y **Corre, Cuchillo, corre** y el Beauregard de **Cara a cara** muestran una voluntad de reconciliación entre las clases sociales, y aceptan el Salvaje Oeste como un paisaje político donde podía volver a encontrarse la utopía de la libertad individual.

Todo esto también estaría presente en la experiencia siguiente a las películas con Sollima, otro *western* ideológico: **Tepepa** (Giulio

Petroni, 1968), escrito asimismo por Franco Solinas. Aquí, Milian personifica otro peón, junto a un gigante del cine como Orson Welles, quien encarnaba al pérfido coronel Carrasco. Pero el verdadero punto fuerte de la película se hallaba en el personaje del médico Henry Brice, uno de los antagonistas más inusuales del *eurowestern*. Personificado por un eficaz John Steiner, es un individuo que, tras la complicidad inicial con Tepepa, del que cuidaba, emprende una venganza contra el mexicano por haber violado a su mujer. Petroni, como Sollima, lanza una mirada despiadada sobre la burguesía mexicana, la cual, apropiándose de la revolución, esclavizaba a las masas populares. Y Milian haría lo mismo en el papel de El Vasco en **Los compañeros/ Vamos a matar, compañeros** (1970), décimo *western* de Sergio Corbucci, donde también se ponía en solfa a la dictadura, esta vez en tono de farsa; el director, identificado con el desencanto de los protagonistas, no se deja arrastrar hacia esas "luchas" anárquicas, que, sin embargo, sí eran del agrado de "Cuchillo". La vena anarquista destaca más en la segunda colaboración de la pareja: **Los hijos del día y de la noche/ La banda J&S. Cronaca criminale del Far West** (Sergio Corbucci, 1972). En esta película, el actor cubano encarna a Jed, quien comparte amores y negocios con Sonny (Susan George), una marginada como él. Corbucci intentó trasladar a las praderas las prácticas de las películas de *gángsters*, ejecutadas aquí por una pareja homicida. Empero, Milian acto seguido propone una especie de parodia de sus personajes para Sollima, a través de los personajes de **Ya le llaman Providencia** (*La vita, a volte, è molto dura, vero Provvidenza?*, 1972), segunda colaboración con Giulio Petroni; **El bruto, el listo y el capitán/Ci risiamo, vero Provvidenza?** (Alberto de Martino, 1973) y **El blanco, el amarillo y el negro/Il bianco, il giallo, il nero** (Sergio Corbucci, 1974). En este último film, Tomás Milian daba rienda suelta sin ningún tipo de inhibición a su propensión al transformismo; en las películas de Petroni y De Martino, la estrella cubana era Providencia, un aventurero vestido como Charlot que, junto a su socio Hurricane Kid (George Palmer), idea variadas astucias para hacerse con el dinero de la recompensa que la ley ofrece por la cabeza del segundo. La estrategia es sencilla, y recuerda la que ponían en marcha Clint Eastwood y Eli Wallach en **El bueno, el feo y el malo** (*Il buono, il brutto, il cattivo*; Sergio Leone, 1966): Providencia entrega a Hurricane Kid al *sheriff*, se hace con la recompensa y luego le ayuda a evadirse. **Ya le llaman Providencia** es, sin duda, el título más logrado de este díptico, debido a ciertos *sketchs* increíblemente delirantes, como, por ejemplo, el del presentador Mike Bongiorno, quien, después de traducir al inglés su nombre (Mike Goodmorning), arrojaba cajas de detergente a sus interlocutores, quizá como expresión de la amargura de dos personajes que sobrevivían en el Oeste a través de trapacerías varias, y que representaban el lado amargo del despreocupado Trinidad creado por E. B. Clucher.

Este sentido del humor surrealista tuvo su continuación en la mediocre **El blanco, el amarillo, el negro**. En ella, el divo cubano encarna a Sakura, un pícaro samurái al que roban una *katana* sagrada, que luego Eli Wallach y Giuliano Gemma le ayudan a recuperar. Pero ¿qué hacía Tomás Milian en el papel del samurái Sakura? Quizá el trío Gemma-Milian-Wallach constituía un homenaje de Sergio Corbucci a los tebeos publicados en Italia a finales de los años cincuenta por Benito Jacovitti, editados con el nombre de "Coccobill" o sea, una especie de homenaje en sus *gags* burlescos, en sus diálogos paradójicos. O quizá lo que Corbucci pretendía explotar era el contraste continuo entre las personalidades estelares de cada uno de ellos. Estos tres personajes se guiaban por una inspiración contextualizada en un espacio metafórico y crepuscular, donde se daban cita las estrellas de los *spaghetti-western*. Así, tras la fachada del entretenimiento **El blanco, el amarillo y el negro** brinda tres concepciones completamente opuestas de la interpretación. Esta *coincidentia oppositorum* resulta distante y profesional en Wallach, física y dinámica en Gemma, y paradójica y sobrecargada en Milian. La película, así, también habla sobre la imposibili-

Tepepa

dad por parte de Milian de interpretar ya personajes del Oeste como los de **Oro maldito** y **Sentencia de muerte**, además de aceptar que la caracterización psicológica es pura utopía. De este modo, frente a la parodia que inundaba el *western* después de la serie Trinidad, el actor erigió una moralidad que le alejaba de la violencia interior y física de sus otros personajes dentro del género. Ésta era una situación inusual para él, dado que siempre se había distinguido por sus transgresoras elecciones. De esta manera, Sakura y Providencia se convertían en emblemas de la indiferencia con la que el *eurowestern* había sido borrado de la historia del cine, antes de que los jóvenes críticos "gringos" lo revalorizasen. El dolor de interpretar un papel paródico y de ver a un maestro del *western* barroco como Corbucci perderse en proyectos como éste empujaron al actor a un último destello de creatividad, en nombre de un grito que se tornó ronco en el plató. De hecho, para su último *western*, **Los cuatro del Apocalipsis** (*I quattro dell'Apocalisse*; Lucio Fulci, 1975), su interpretación devino una aventura loca y desesperada.

El personaje en cuestión es el bandido Chaco, que tenía un parecido increíble con el Che Guevara. Trataba brutalmente al tahúr Fabio Testi, a una prostituta y al negro que les acompañaba. Entre el asesino y las víctimas no había, en realidad, ninguna diferencia: todos habían perdido el rumbo. Con fina intuición, Fulci pensó que la parsimonia podía ser una mampara susceptible de proteger al *western* de la memoria del clasicismo de John Ford. Siguiendo más bien la estela del Monte Hellman de **El tiroteo** (*The Shooting*, 1966) y **A través del huracán** (*Ride in the Whirlwind*, 1966), en lugar de la de Sergio Leone, Fulci sabía que lo más importante son los pequeños rituales cotidianos de los habitantes de la Frontera, y tal comprensión hace también de este film una obra maestra: no exageró con las escenas esenciales (la tortura del *sheriff* infringida por Chaco), eligió los tiempos justos en el guión (por ejemplo, el dificultoso parto de la prostituta), y presentó la violencia como un evento puramente casual. Chaco supone un salvaje que deambula en una América a punto de estallar, absorbiendo la historia y pidiendo más vida. **Los cuatro del Apocalipsis** va más allá de la representación que había llevado a cabo Monte Hellman, aunque falte ese sentimiento de América como tierra de promisión que, sin embargo, se descubre vulnerable, por haber producido monstruos como Chaco. Éste no aspira a un puñado de dólares, no busca una venganza personal, ni tampoco está unido a una banda. Es un miembro del teatro de la crueldad, digno de aquel Antonin Artaud a quien Fulci idolatraba. No existe una narración clásica, esto no es un *western*, sino más bien un cuento de terror que exige nombres a los personajes. Por tal razón, si hubiese sido un verdadero *western*, y no una película de terror, **Los cuatro del Apocalipsis** sería diferente. Queda la sospecha de que Milian, dentro del *eurowestern*, se hubiese comportado como Arturo Salazar: habría descendido al infierno, donde el horror y la anarquía son connaturales a la depravación.

Una pistola para Ringo

Giuliano Gemma

Honestidad y acrobacias

Giuliano Gemma benetako heroi positiboa izan zen Europako westernean, *abentura mitologikoen generoan fama hartu ondoren. Altua eta atletikoa, beti ari zen irribarrez, eta pertsonaien akrobaziak berorrek egiten zituen, aurretik kirolari izan baitzen.*

Olivier Billiottet

Giuliano Gemma nace en Roma el 2 de septiembre de 1938. Cuando tenía seis años fue herido en la mejilla derecha por la explosión de una mina, lo cual le provocó su célebre cicatriz. Desde la adolescencia, fue un apasionado de los deportes, y destacó en natación, boxeo y gimnasia. Su fotogenia y sus capacidades atléticas le permitieron empezar su carrera artística en 1956 trabajando en fotonovelas y anuncios y, más tarde, como "especialista".

Aparece en pantalla por primera vez en 1958, y poco después se hace notar en **Ben Hur** (*Ben Hur*; William Wyler, 1959), en la que, además de las numerosas escenas en las que participa como "especialista" y doble de acción, tiene un pequeño papel que, aunque mudo, es visible; se le distingue notablemente en la escena en que Ben Hur intenta escapar de las prisiones romanas (Gemma es el segundo de Messala). Duccio Tessari, hasta entonces un reputado guionista, le ofrece su primera gran oportunidad cuando pasa a la realización en 1961 con **Los titanes** (*Arrivano i titani*; Duccio Tessari, 1961), un *peplum* paródico y alusivo. Tessari en principio

había pensado en un papel secundario para el actor, pero, debido a sus capacidades atléticas, le ofreció el personaje protagonista, el saltarín Crios. Sin embargo, tras este éxito personal, la carrera de Gemma se estanca un tanto, sobre todo porque el género en el que acababa de destacar, el *peplum*, ya había iniciado su decadencia.

No obstante, en 1964 un evento cambia radicalmente el cine de Italia: el *western all'italiana*. Después de las adaptaciones alemanas de la serie protagonizada por el indio Winnetou y de algunas modestas películas españolas, la explosión se produce mediante el éxito sin precedentes (e inesperado) de **Por un puñado de dólares/Per un pugno di dollari**, de Sergio Leone. La mayoría de los productores italianos, siempre dispuestos a explotar cualquier filón provechoso, se lanzan de inmediato a la explotación de este género, que pronto es conocido por el nombre, tan simplista como despectivo, de *spaghetti-western*.

A finales del año 1964, y bajo la dirección de su mentor, Duccio Tessari, Giuliano Gemma rueda así su primer *western*, género que le conducirá a la gloria y le convertirá en una de las estrellas más famosas del género durante diez años.

De todos los actores que ilustraron significativamente el mundo del *western* europeo, Gemma es el único a quien se puede aplicar el adjetivo de héroe en el sentido más puro de la palabra. Kinski fue el despiadado asesino; Tomás Milian, el mexicano rebelde; Terence Hill, el cómico; Van Cleef, el veterano; Franco Nero, el antihéroe. Sólo Anthony Steffen habría podido hacerle la competencia a Gemma, pero sus papeles eran más ambiguos, y la mayoría de ellos estaban en productos de serie Z. Gemma, en cambio, además de su imagen de héroe (casi) sin tacha, siempre ha aparecido en películas relativamente importantes y sistemáticamente como protagonista. Junto con Franco Nero (pero en papeles menos maniqueos), Giuliano Gemma representa la única verdadera estrella italiana del *western* serio.

Giuliano Gemma sucumbe a la moda de los seudónimos y se convierte en Montgomery Wood para **Una pistola para Ringo/ Una pistola per Ringo** (Duccio Tessari, 1965), alias que sólo utilizará en dos ocasiones más, antes de retomar su verdadero nombre en **El retorno de Ringo/Il ritorno di Ringo** (Duccio Tessari, 1966). **Una pistola para Ringo**, el primero de sus diecisiete *westerns*, se filmó íntegramente en España, en los estudios de los hermanos Balcázar en Barcelona, y con exteriores en Almería, una región con la que Gemma se iba a familiarizar, puesto que regresaría allí en doce ocasiones. Físicamente, Gemma asimismo impone una imagen que conservará en todos sus *westerns*: nunca aparecerá con el cabello hirsuto ni mal afeitado, y así será, sin lugar a dudas, el *cowboy* más elegante del *western* europeo. Sin caer en la parodia, Tessari inyecta a su película una buena dosis de humor. Gemma interpreta un aventurero apodado Ringo o "Cara de Ángel", y utiliza la ley para recuperar para sí un botín robado; a veces se expresa con aforismos, no bebe sino leche y desenfunda rápido. En este primer viaje al Oeste europeo, Gemma se muestra muy creíble, realiza numerosas acrobacias y se enfrenta al ineludible Fernando Sancho en su célebre papel de truculento bandido mexicano. Cuidada, con una eficaz puesta en escena, alternando el humor negro y la violencia, respaldada por una magnífica música de Ennio Morricone, **Una pistola para Ringo** obtiene un gran éxito, y se coloca en el cuarto puesto entre las películas italianas estrenadas en 1965, precedida sólo por otros tres *westerns*... ¡entre los que se encuentran los dos siguientes de Gemma!

Un dólar agujereado (*Un dollaro bucato*; Giorgio Ferroni, 1965), de corte más clásico que el film de Tessari, cuenta con una correcta realización, debida al veterano Giorgio Ferroni, autor del célebre clásico de terror **El molino de las mujeres de piedra** (*Il mulino delle donne di pietra*, 1960). Gemma encarna de nuevo un personaje doliente, traicionado y humillado, salvado por los pelos gracias al "dólar agujereado" que amortigua la bala que le iba dirigida. Este modesto *western* obtiene un éxito enorme, y se coloca en el segundo puesto de las películas italianas del año, detrás de la triunfadora de 1965, **La muerte tenía un precio/Per qualche dollaro in più**, de Sergio Leone. Mientras tanto, el éxito de **Una pistola para Ringo** ha llevado al rodaje de la segunda parte, **El retorno de Ringo**, una vez más dirigida por Tessari. A pesar del título, Gemma interpreta un personaje diferente: un joven soldado que regresa de la Guerra Civil y encuentra su pueblo sometido a la autoridad de un cruel mexicano (Fernando Sancho, por supuesto), y su esposa del brazo del alcalde. El universo del *peplum* no está lejos, puesto que el film es una adaptación de la *Odisea*, de Homero, con el regreso del héroe al que todos creían muerto. La hermosa fotografía, los fotogénicos exteriores españoles y la soberbia balada nostálgica de Morricone convirtieron este regreso de Ringo en un éxito financiero.

Algunas semanas más tarde, Gemma encadena un nuevo *western*, **Adiós, gringo** (Giorgio Stegani, 1966). De nuevo se trata de un papel de inocente traicionado, injustamente acusado y que se ha dado a la fuga. Es la misma receta: acción y violencia bien dosificadas, paisajes ibéricos, actores secundarios habituales del género

(Frank Braña, Roberto Camardiel) e incluso un tema adaptado de una novela americana. ¡Y otro éxito de taquilla! En menos de un año, Giuliano Gemma se ha convertido gracias al *western* en la mayor estrella del cine de acción italiano, y ocupa con sus películas los puestos segundo, tercero, cuarto y quinto en la lista de películas nacionales más taquilleras, un resultado que jamás había logrado nunca ningún actor de su país, ni siquiera Totò, Alberto Sordi o Marcello Mastroianni.

Tras un breve paréntesis, durante el cual rodó algunas cintas de espionaje (otro género muy popular en aquella época, al socaire del éxito de la serie protagonizada por James Bond), Gemma agrega tres *westerns* en 1966, y en los veintidós meses siguientes rodaría otras seis películas de este género.

La primera es la excelente **Arizona Colt** (*Arizona Colt*, 1966), de Michele Lupo, un artesano del cine *bis* italiano, autor de películas cuidadas y de éxito, independientemente del género. Lupo retoma una fórmula ya utilizada por Tessari: compaginar humor y violencia, sin caer en la parodia. **Arizona Colt** ofrece a Gemma el personaje de un héroe de dudosa moralidad pero sin embargo simpático, y le permite realizar personalmente numerosas acrobacias. Junto a él, Fernando Sancho encarna un nuevo granuja: nadie olvidará el hilarante pasaje de humor muy negro en el que cuenta, falsamente emocionado, la historia de ese reloj tan importante para él y al que debe su nombre (Gordon Watch). Aprovechando al máximo el magnífico paisaje de las llanuras almerienses, **Arizona Colt** supone una pequeña joya desconocida del *western* italiano.

Más modesta pero correcta es **El hombre del sur/Per pochi dollari ancora** (Giorgio Ferroni, 1966), que ofrece de nuevo al actor un papel de soldado traicionado, herido y perseguido. A Ferroni, que no se encuentra tan cómodo en el *western* como en el cine fantástico, le cuesta un poco hacer arrancar la película; además, Jacques Sernas (procedente del *peplum*) y la francesa Sophie Daumier no parecen estar en su elemento. De cualquier manera, estos filmes constituyen dos nuevos éxitos de recaudación (puestos octavo y décimo de las películas italianas más taquilleras del año).

Su siguiente película, **Los largos días de la venganza/I lunghi giorni della vendetta** (Florestano Vancini, 1966), es más ambiciosa. Se trata del único *western* dirigido por Vancini, procedente del cine comprometido. Una vez más, Gemma es un hombre injustamente acusado y encarcelado; tras su evasión, se venga de los tres responsables del complot. Versión camuflada del célebre *El conde de Montecristo*, de Alejandro Dumas, cuenta con un guión más elaborado que la mayoría de los *westerns* de entonces, una estupenda banda sonora de Armando Trovaioli, y permite a Gemma trabajar junto al gran Francisco Rabal, con quien volvería a coincidir en tres ocasiones más. Una vez más, este film supera los mil millones de liras de recaudación, una suma suculenta para aquella época.

En su tercera colaboración con Giorgio Ferroni (antes de rodar una película sobre Robin Hood, en 1970), Gemma propone un *re-*

make de **Los largos días de la venganza** en **Wanted. No soy un asesino** (*Wanted*; Giorgio Ferroni, 1967); en efecto, interpreta de nuevo el papel de *sheriff* falsamente acusado y encarcelado que intenta demostrar su inocencia; no hay que sorprenderse, si se tiene en cuenta que el coguionista, Fernando Di Leo, es el autor de los dos guiones. Con todo, el film, aunque correcto, no deja una gran huella, pero, curiosamente, logra más éxito que su predecesor.

Sin embargo, cabe lamentar que a estas alturas de su carrera Gemma aún no haya participado en una verdadera obra maestra del género. Esto se cumple en el verano de 1967 con el rodaje de **El día de la ira** (*I giorni dell'ira*), dirigida por Tonino Valerii, poco conocido pero excelente director y antiguo ayudante de Leone, que de hecho ofrecería al actor sus dos mejores *westerns*, éste y el apasionante **La muerte de un presidente/Il prezzo del potere** (1969). **El día de la ira** representa un paso adelante fundamental para el actor, pues le permite abandonar por fin su papel de héroe injustamente acusado, que ha representado seis veces en dos años. Esta vez, gracias a su aspecto juvenil, encarna a Scott, un joven empleado de una pequeña ciudad, encargado de realizar las tareas más humillantes y de quien todos se burlan. El guión, hábil, elaborado en gran parte por el prolífico Ernesto Gastaldi, explota de forma excelente una trama magnífica: la educación de un joven torpe a cargo de un asesino experto, hasta el inevitable final en el que el alumno supera al maestro. Pues a lo largo de la película la admiración de Scott por su mentor cede paulatinamente su lugar a la inquietud, la duda, el hastío y, finalmente, la ira. Con este personaje, bastante más elaborado y profundo que todo lo que había hecho hasta entonces, Gemma por fin se muestra como un verdadero actor. Además, comparte cartel con uno de los grandes del *western* europeo, el legendario Lee Van Cleef, y lo hace con todos los honores. **El día de la ira**, una parábola sobre la corrupción que comporta la violencia, es también una fábula cruel, como la mayoría de los *westerns* italianos. El público no se equivocó con este *western* de calidad superior, y le reservó un verdadero éxito, atraído por la pareja Van Cleef/Gemma, con casi dos mil millones de liras de ingresos, lo cual la convirtió en la segunda película italiana más taquillera del año, después de **Tú perdonas... yo no/Dio perdona... io no!** (Giuseppe Colizzi, 1967).

Su siguiente *western*, **Por techo, las estrellas** (*... E per tetto, un cielo di stelle*; Giulio Petroni, 1968), es más modesto, pero igualmente interesante. En él, detrás de algunos aspectos ligeramente paródicos (las desventuras de Gemma y del torpe Mario Adorf), también aparecen situacio-

nes trágicas (el intento de ahorcamiento, la masacre de los inocentes, la mujer torturada). Más calamitosos que peligrosos, los dos héroes de esta película son en realidad unos perdedores profesionales, quienes revelan que el *West* de la conquista también era el de la pobreza. Bien dirigido por Giulio Petroni, Gemma une su imagen de héroe a este papel de vagabundo lastimoso.

Gemma y Tessari vuelven a trabajar juntos en **Vivos o preferiblemente muertos/Vivi o preferibilmente morti** (Duccio Tessari, 1969), un *western* cómico bien dirigido y cuidado pero que no aporta nada a la gloria personal de ambos. Además, el antagonista de Gemma es interpretado por el campeón de boxeo Nino Benvenuti, un buen púgil, pero totalmente ajeno al arte dramático, lo cual perjudica considerablemente al film.

De nuevo bajo la dirección de Tonino Valerii, Gemma rueda su segundo mejor *western*, **La muerte de un presidente**. Se trata de una obra ambiciosa y seria que traslada con gran habilidad el asesinato de Kennedy al universo del *western* europeo. La acción pone la psicología al servicio de un guión denso. En este **JFK, caso abierto** (*JFK*; Oliver Stone, 1991) del Oeste no falta nada: el inocente (en este caso, un negro) utilizado como cabeza de turco, una especie de Lee Harvey Oswald local; los ricos financieros que se confabulan para la eliminación de un presidente demasiado liberal; la justicia ciega y corrupta; el atentado a plena luz del día en una calesa descubierta; los verdaderos asesinos escondidos y disparando desde diferentes ángulos; la investigación zanjada. Junto a actores de renombre internacional como Fernando Rey o Van Johnson, Gemma interpreta un joven desertor que, al intentar salvar a su amigo negro, se ve inmerso en pleno complot. Fiel a su imagen típica de héroe del *western*, empero, con este papel Gemma prefigura el personaje que interpretará más tarde bajo la dirección de Pasquale Squitieri en **La fuerza del silencio** (*Il prefetto di ferro*, 1977), su mejor interpretación, digna de un actor como Gian Maria Volonté. **La muerte de un presidente**, carente de concesiones comerciales, sigue siendo uno de los mejores *westerns* políticos, y puede compararse con **Yo soy la revolución** (*¿Quién sabe?*; Damiano Damiani, 1966) o con las obras de Sergio Sollima.

A partir de 1970, cuando el *western* comienza a decaer, Gemma diversifica su carrera (comedia, aventuras, *thriller* e incluso cine psicológico). Con todo, protagoniza una parodia, la simpática **Les llamaban y les llaman dos sinvergüenzas** (*Amico, stammi lontano almeno un palmo*; Michele Lupo, 1972), pasable debido a la siempre eficaz puesta en escena de Lupo. Aunque la situación básica es típica (dos pillos que forman equipo, pero que nunca dejan pasar la oportunidad de estafarse el uno al otro), el film se deja ver, y alterna inesperadas escenas de violencia con el humor. Cabría añadir que esta película es la única de toda la historia del *western* italiano que utiliza la totalidad (decorados y exteriores) de los lugares de rodaje más célebres de Almería, prueba del apego de sus autores a un marco inseparable de este género.

Con Sergio Corbucci como director y la participación de intérpretes tan prestigiosos como Eli Wallach y Tomás Milian, **El blanco, el amarillo y el negro/Il bianco, il giallo, il nero** (1974) debería haber sido una de las cumbres del género. Por desgracia, aunque se puede ver, la película es una parodia más, con todas las limitaciones que esto supone. En ella, Gemma, apodado "El Suizo", enarbola los colores de la bandera helvética y cita sin cesar la Convención de Ginebra ante Milian, mucho menos sobrio como un japonés de opereta. Los temas serios que toca la película (antirracismo, antiimperialismo, causa indígena) por desgracia quedan enterrados bajo la farsa de humor grueso, cuyo mejor momento tiene lugar al principio, cuando la mujer de Wallach, al pelearse con éste, le cita los títulos más famosos del *western* italiano en forma de diálogo.

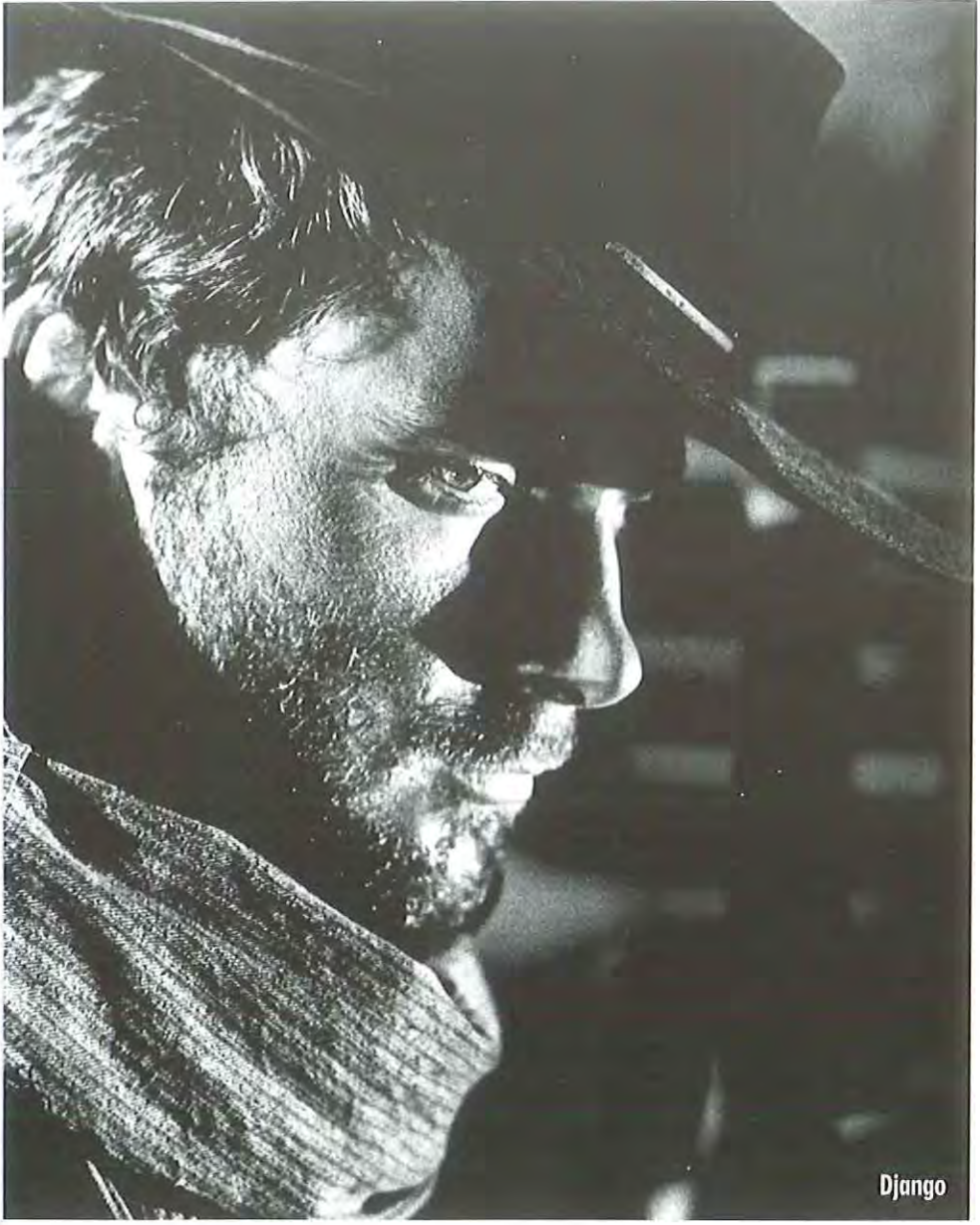
En 1977, **California**, de Michele Lupo, entierra un poco más este género con su ambiente lúgubre, glacial, invernal, utilizando intencionadamente los decorados en ruinas de las ciudades del Oeste de Almería, y recordando con su estilo a **Keoma** (*Keoma*, 1976), de Enzo G. Castellari. A pesar de su apodo de estilo Trinidad (California), aquí Gemma interpreta un hombre desengañado y amargado, al que presta su físico ya menos juvenil.

El invierno siguiente, y bajo la batuta de Lucio Fulci, Gemma rueda su penúltimo *western*, el poco conocido **Sella d'argento** (1978), con un ambiente tan crepuscular como **California**. Aunque este film, en tonos grisáceos o sepia, fue realizado con rigor, es un tanto impersonal, como si ya nadie creyera en el género. Igual que en sus principios, Gemma interpreta el personaje de un vengador que se enfrenta a un rico terrateniente. Si **California** causa pocos estragos (vigésimo séptima en el *ranking* de recaudación de las películas italianas de la temporada), **Sella d'argento** sólo alcanza el quincuagésimo noveno puesto, con únicamente 203 millones de liras, lo cual demuestra el desapego del público hacia el *western all'italiana.*

De forma inesperada, Gemma retoma una vez más este género en 1985, con un film híbrido y curioso, **Tex e il signore degli abissi**, adaptación de un cómic muy popular, que pretende aprovechar también el éxito de la serie Indiana Jones. Sin embargo, la receta no funciona. A pesar de los hermosos exteriores y de la participación de otro veterano del género (William Berger), la realización de Tessari resulta torpe y vacilante, y la película más bien parece el resumen de una serie de televisión. Además, los elementos fantásticos son poco creíbles y no casan con el resto del film. Gemma, que a sus 47 años sigue dando saltos, hace lo que puede, pero ya no muestra tanto entusiasmo y, además, su propia carrera cinematográfica parece estar en declive. Desde entonces, las apariciones del actor tendrán lugar principalmente en la pequeña pantalla.

En 1995, los periódicos profesionales anuncian un proyecto muy atractivo para todos los aficionados: un nuevo *western all'italiana*, con un gran presupuesto, rodado en Almería de la mano de Enzo G. Castellari y con banda sonora de Morricone, que reúne en el reparto a Gemma, Franco Nero, Fabio Testi y Tomás Milian. Por desgracia, el gran fracaso del *western* italo-ruso de Castellari **Jonathan degli orsi** enterró el proyecto titulado "Gli implacabili" ("Los implacables").

A través de diecisiete películas, Giuliano Gemma se impuso como el verdadero héroe del *western* italiano, y participó, al menos, en dos obras maestras del género: **El día de la ira** y **La muerte de un presidente**. Pero es de lamentar que nunca llegara a trabajar con Leone o Sollima.



Django

Franco Nero

Django dispara primero

Pertsonaia lakonikoak eta indibidualistak hezurmamituz, Franco Nero lerdena Europako westernaren *antiheroi adierazgarrienetako bat da. Nerok genero honetan antzeztu zuen lehenengo filmak eman zion espezializatzeko aukera,* **Django** *izenburua duenak, mundu osoan zehar izan zuen arrakasta industrial eta komertzialari esker.*

Antonio Tentori

Al hablar del *western all'italiana*, es inevitable referirse a uno de los actores principales del género: Franco Nero.

Junto con Clint Eastwood y Giuliano Gemma, Franco Nero (nacido en la provincia de Parma en 1941) significa el emblema más representativo del *western all'italiana*: pistolero, mercenario, traficante de armas, forajido, justiciero, héroe. Sin embargo, bastaría un solo personaje entre todos los que interpretó para ocupar por derecho propio un lugar en la historia del cine del Oeste. En efecto, este atlético actor, de ojos azules protagonizó **Django** (1966), de Sergio Corbucci, una película fundamental para comprender el género.

La máscara incisiva y cortante de Franco Nero, sus palabras lacónicas y mordaces, su mirada decidida a todo y su estilo interpretativo sobrio y esencial contribuyeron de forma importante al interés de la película. Con el tiempo, Franco Nero amplió su gama de matices, pasando de lo dramático a lo irónico con auténtico talento, pero su imagen dentro del *western* italiano está indudablemente atada a la extraordinaria creación del justiciero Django.

Además de ser la obra maestra de Corbucci, **Django** constituye, al mismo tiempo, el modelo imprescindible para muchos *westerns* italianos posteriores, al distinguirse por su realismo crudo y violento (no por azar, fue prohibida para menores de 18 años). Django-Franco Nero se mueve en una dimensión decididamente oscura y angustiosa, una aldea embarrada inmersa en un paisaje espectral, donde dos feroces bandas enemigas aterrorizan y matan sin piedad. Aunque en buena parte muestre la influencia de Sergio Leone, la película sigue siendo un triunfo especial, no sólo para su director, Sergio Corbucci, sino también en la integridad del *western* europeo.

El personaje de Django, que llega a pie arrastrando un siniestro ataúd, va armado con una mortífera ametralladora, vestido de negro y habla lo mínimo imprescindible, implica un antihéroe diferente del "extranjero sin nombre" interpretado por Clint Eastwood en las películas de Leone; es un justiciero igualmente violento, pero indudablemente más luminoso.

Desde ese momento Django se convirtió en un modelo para innumerables pistoleros del *western all'italiana*, e incontables son las películas que, con otros actores, intentaron proponer otras aventuras del personaje de Corbucci.

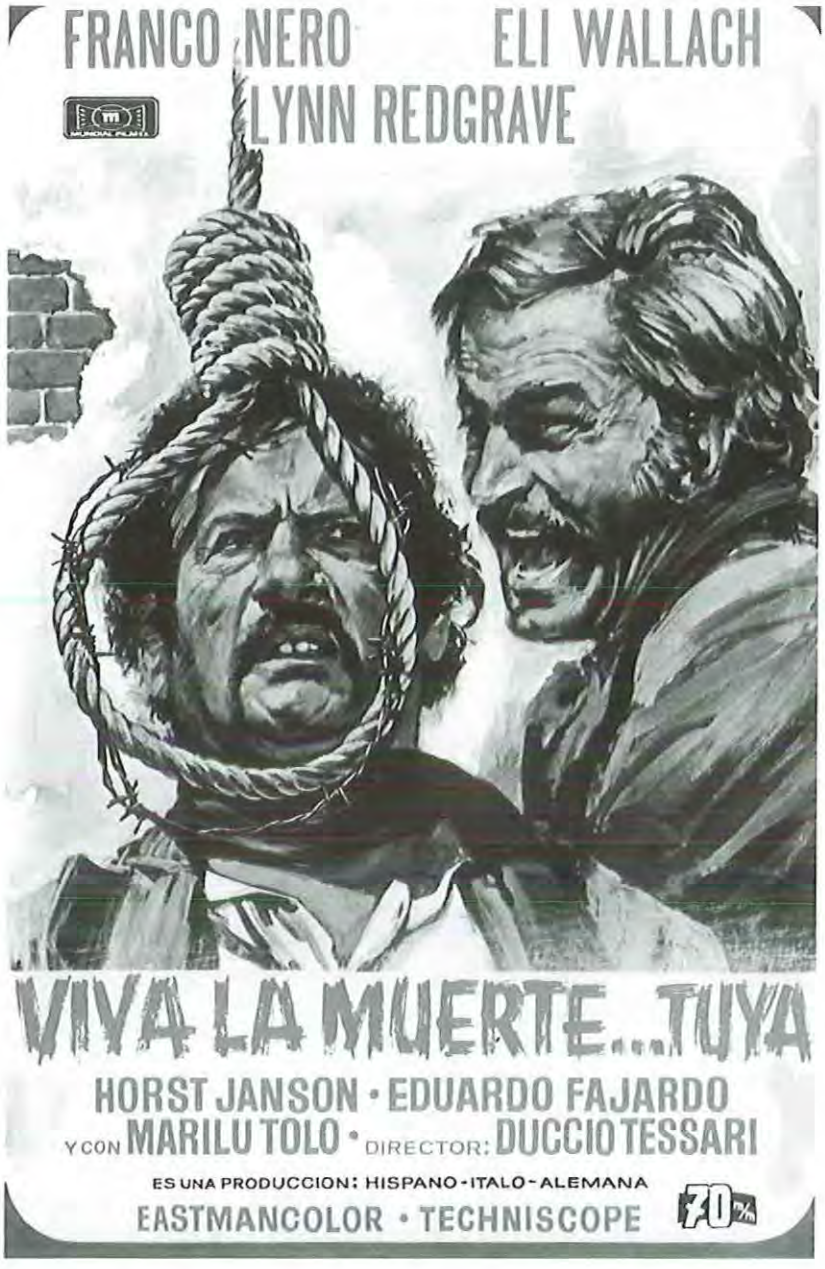
Tras el éxito de **Django** e interpretar **Gli uomini dal passo pesante** (1965), de Mario Sequi, Franco Nero protagonizó **Adiós, Texas/Texas, addio** (1966), dirigida por Ferdinando Baldi. Curiosamente, tanto en esta película como en **Le colt cantarono la morte e fu... tempo di massacro**, rodada ese mismo año por Lucio Fulci, Franco Nero mantuvo el *look* del personaje de Django que le popularizó. En la película de Baldi, Nero encarna un justiciero decidido a vengar el asesinato de su padre y dar caza al forajido mexicano que lo mató, hasta culminar su venganza. **Le colt cantarono la morte e fu... tempo di massacro** cuenta otra historia de ambición, misterio y venganza donde Franco Nero, vestido de negro, como en **Django**, interpreta el personaje positivo, mientras que Nino Castelnuovo, vestido de blanco, es el perverso psicópata, en un curioso vuelco del concepto habitual "bien-luz"/ "mal-oscuridad". En la película de Fulci, hiperrealista y marcada por una sádica crueldad, los dos antagonistas se enfrentan durante toda la historia, hasta el ajuste de cuentas final, que se resuelve en una auténtica masacre.

Más tarde, Franco Nero protagonizó **El hombre, el orgullo, la venganza** (*L'uomo, l'orgoglio, la vendetta*, 1967), de Luigi Bazzoni, ambientada en España, interpretando el papel de un hombre enamorado que, aunque al final es rechazado por la mujer a la que ama, no duda en matar a todo aquel que se interpone entre él y su objeto de deseo. A pesar de que la historia se desarrolla en España, el entorno y los personajes son asimilables a los del *western all'italiana*, hasta el punto de que, en la segunda parte de la historia, Franco Nero nuevamente va vestido como en **Django**.

Acto seguido, el actor interpretó otra película de Corbucci, **Salario para matar/Il mercenario** (1968), el primer *western* político de este director. Si en **Django** el actor iba vestido de negro, aquí se viste de blanco, y su personaje, un mercenario irónico y cínico, es menos huraño que aquel pistolero silencioso e infalible. El mercenario ayuda a los rebeldes mexicanos contra las fuerzas gubernamentales, pero su único interés real es el oro, y no la causa de sus aliados momentáneos. Un personaje parecido aparece en **Los compañeros/Vamos a matar, compañeros** (1970), siempre bajo la dirección de Corbucci, en la que Franco Nero interpreta al "Sueco", un traficante de armas en el México sacudido por la revolución. La relación entre Nero y su amigo-enemigo Tomás Milian, que interpreta al rebelde El Vasco, superan a los de **Salario para matar** entre el propio Nero y Tony Musante, y la película, marcada por un romanticismo épico, sigue siendo una de las mejores del filón mexicano inau-

gurado con **Yo soy la revolución** (*¿Quién sabe?*, 1966), de Damiano Damiani. Caracterizada por un excelente sentido del ritmo y acompañada por una acertada banda sonora de Ennio Morricone, **Los compañeros** empieza con un duelo entre los dos protagonistas, que, sin embargo, no se llega a celebrar porque el "Sueco" empieza a recordar su historia, y la película se desarrolla a través de una serie de *flash-backs*. Contrariamente al "mercenario", aquí el personaje de Franco Nero presenta más matices: ya no es sólo un traficante astuto y socarrón, sino que demuestra una gran humanidad, valiente e inesperada. Al final, el mítico oro guardado en la caja fuerte no es más que un puñado de espigas de trigo, que simbolizan la riqueza de México, y al "Sueco" no le queda más remedio que marcharse, abandonando al Vasco y a los suyos. Sin embargo, cuando ve llegar las columnas de los soldados del gobierno que se dirigen hacia ellos, vuelve atrás gritando *"¡Vamos a matar, compañeros!"*, para combatir una y última desesperada batalla al lado de los rebeldes.

Otra película "mexicana" interpretada por Franco Nero es **Viva la muerte... ¡tuya!/Viva la morte... tua!** (1971), de Duccio Tessari, en la que el actor interpreta un personaje en línea con el "Sueco", esta vez junto a Eli Wallach. Entre generales crueles y una caza al tesoro muy revuelta, la película presenta ese ritmo despreocupado típico del director de **Una pistola para Ringo/Una pistola per Ringo** (Duccio Tessari, 1965).



Siempre en el ámbito de la epopeya "mexicana", interpretó también **Los amigos** (*Los amigos*, 1973), de Paolo Cavara, en la que su pareja es Anthony Quinn, en el papel de un sordomudo. El final de la película es especialmente conmovedor: tras innumerables episodios de lucha contra un tiránico general, los dos amigos acampan por la noche, pero, al amanecer, Johnny (el personaje interpretado por Franco Nero) está solo: el lugar de su amigo lo ocupa un viejo reloj que él mismo le había regalado. El amigo lo ha dejado por temor a no ser aceptado ya, y también debido a una bella mujer de la que Johnny se había encaprichado.

Tras interpretar dos películas dirigidas por Lucio Fulci, **Colmillo Blanco/Zanna Bianca** (1973) y **La carrera del oro** (*Il ritorno di Zanna Bianca*, 1974), inspiradas en la novela *Colmillo Blanco*, de Jack London, y de alguna manera asimilables al género del Oeste, Franco Nero protagonizó **Los locos del oro negro/Cipolla Colt** (1974), que encaja en la corriente paródica inaugurada con **Le llamaban Trinidad** (*Lo chiamavano Trinità*, 1970), de E. B. Clucher (Enzo Barboni).

Bajo la dirección de Enzo G. Castellari, Franco Nero-Cipolla Colt es un campesino que, con la fuerza de sus puños, debe defender su terreno de la codicia de un perverso especulador, que lo ambiciona porque se encuentra en una zona petrolífera.

Otra vez dirigido por Castellari, Franco Nero consiguió en **Keoma** (*Keoma*, 1976) una de las interpretaciones más sobresalientes de su filmografía *western*. La historia

de Keoma, ambientada al final de Guerra de Secesión, se centra en el declive atormentado e inevitable de la Frontera y de sus héroes. En un Oeste ya agonizante, un justiciero invencible vuelve a una aldea infestada por la peste, para luchar contra una banda de violentos forajidos y contra sus propios hermanos. Esta vez, la imagen de Keoma es muy distinta de la de Django: una cinta alrededor de la frente, el pelo largo, botas estilo indio, fusil y pistola, pero también un arco con flechas (en efecto, Keoma, como el protagonista de la posterior **Jonathan degli orsi** -Enzo G. Castellari, 1994-, es medio indio).

Este *western*, crepuscular y nostálgico (también el cine del Oeste italiano estaba ya desapareciendo), contiene atmósferas y situaciones surrealistas y terroríficas de gran impacto. Keoma lucha contra todos, también contra la Muerte, que se cierne inexorable en toda la narración y está encarnada por una vieja andrajosa en una ciudad de fantasmas barrida por el viento. Keoma salva a una mujer embarazada de los sepultureros, se enfrenta a sus sádicos hermanastros y a su grupo de bandidos. Están de su lado sólo el padre, un viejo pistolero, y el negro George, que ha vivido siempre con la familia. Es una tarea ingrata la que Keoma debe llevar a cabo, después de que su padre le espete: *"No quiero matar yo mismo a mis hijos"*.

Hay varias analogías, ciertamente, entre **Keoma** y la siguiente película, **Jonathan degli orsi**, también de Castellari: el protagonista que recuerda su adolescencia en unos sugestivos *flash-backs*; la propia figura del héroe, perseguido y convertido en justiciero implacable; los malvados, con su crueldad exacerbada; el músico con el banjo... Es memorable una escena que aparece en ambas películas: Franco Nero atado de pies y manos a una rueda enorme (en la segunda película es una especie de cruz), en una evidente simbología del sufrimiento de Cristo en la cruz, que coincide con el aspecto de Keoma. Este significado simbólico continúa también en la escena siguiente donde la Muerte se acerca al prisionero y, ante sus ojos, se convierte en la mujer a la que había salvado anteriormente y lo libera. Es inolvidable la escena final en la aldea fantasma: la mujer da a luz mientras se desencadena el tiroteo entre Keoma y sus hermanastros, y justo después muere. Los lamentos y los gritos de la parturienta sobrepasan incluso los disparos rabiosos del último duelo, alcanzando unos momentos de sorprendente sugestión. Por último, Keoma se aleja a caballo de la aldea fantasma, de la Muerte, de todo, hacia el horizonte infinito.

Hay que recordar también **El regreso de un héroe** (*Django 2. Il grande ritorno*, 1988), de Nello Rossati, aunque en realidad la película pertenezca más al género de aventuras fantásticas que al del Oeste propiamente dicho. Nuevamente, Franco Nero es el mítico pistolero Django, que lucha en México contra un dictador sanguinario, responsable de un sinfín de crueldades. Contra él y su banda, Django desentierra su famosa ametralladora para hacer justicia.

La última película del Oeste interpretada por Franco Nero es la ya citada **Jonathan degli orsi**, que, aunque en cierto modo siga la estela del éxito de **Bailando con lobos** (*Dancing with Wolves*; Kevin Costner, 1990), se diferencia de ella en que cuenta una historia del Oeste totalmente personal. Rodada casi por completo en Rusia, debido al desmantelamiento de los decorados del Oeste de Cinecittà y de los demás platós, la película de Castellari consiguió sintetizar admirablemente los recursos estilísticos del *western all'italiana* con las sugestiones ecologistas de **Bailando con lobos**, que, sin embargo, aparecen sólo en la parte inicial de la historia. En efecto, la película parece un auténtico *remake* de **Keoma**, con un Franco Nero convertido ya en actor de culto.

Así se cierra el círculo, volviendo, en cierto modo, a **Django**. Se entiende bajo esta perspectiva la relevancia del carismático Franco Nero en la historia del *eurowestern*.

Con todo, cabe destacar que la suerte de este actor no se vio perjudicada por el declive del género: además de protagonizar innumerables películas de todo tipo, italianas y extranjeras, Franco Nero significa también uno de los más famosos e importantes intérpretes de un género de cine popular italiano que, de alguna manera, deriva directamente del *spaghetti-western*: el policiaco. En efecto, no es casualidad que Franco Nero haya protagonizado, bajo la dirección de su amigo y camarada Enzo Castellari, algunas películas espectaculares y muy exitosas, que marcaron la historia del cine policiaco *all'italiana*, como **La policía detiene, la ley juzga/La polizia incrimina, la legge assolve** (1973) y **El ciudadano se rebela** (*Il cittadino si ribella*, 1974). Aunque evidentemente cambien las atmósferas, los decorados, el tiempo y el entorno en que se desarrollan las historias, en los *westerns*, por un lado, y en los *thrillers*, por otro, hay una misma dimensión exasperada y violenta en la que se ve obligado a moverse el protagonista, Franco Nero: un hombre solitario que lucha contra todos los malvados para que la libertad y la justicia no sigan siendo sólo palabras.

Los profesionales del oro

Klaus Kinski

Extraño en tierra extraña

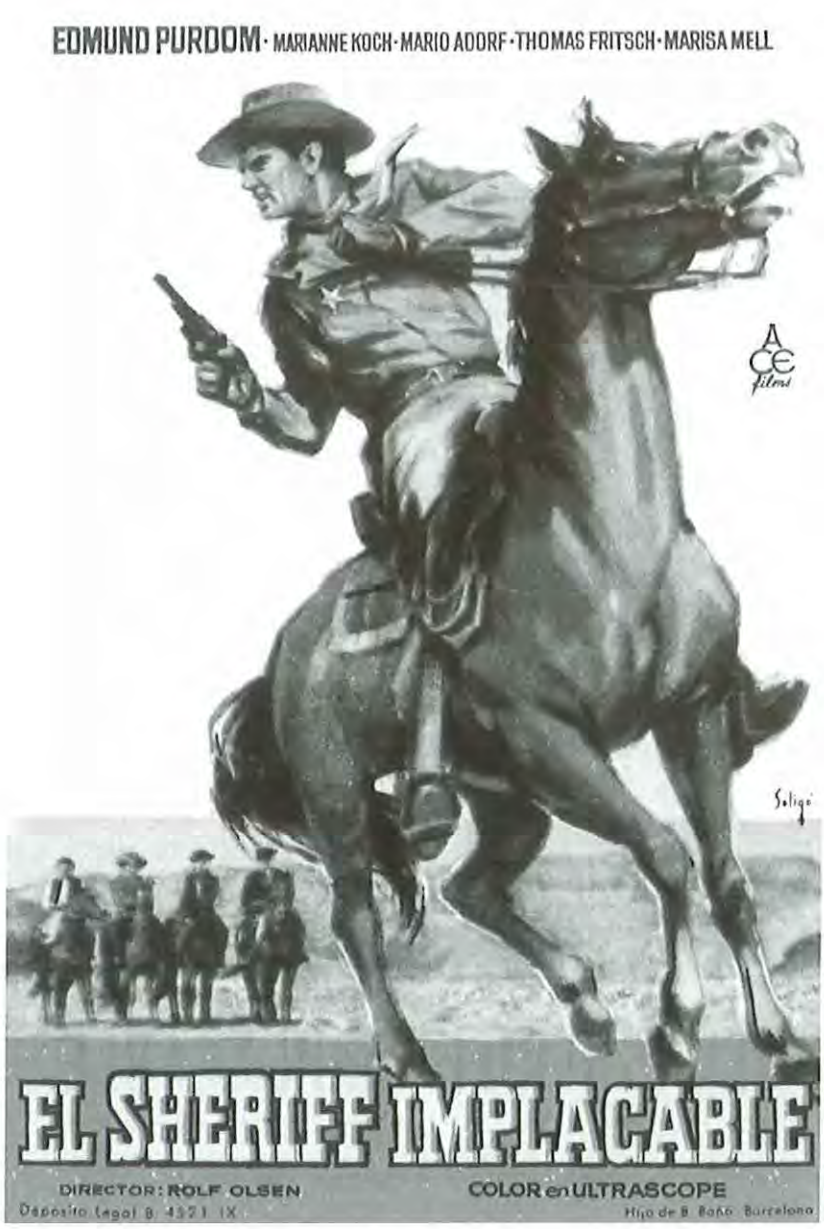
Western klasikoaren tipologiarekin batere zerikusirik ez duen aktore bat Klaus Kinski da. Baina arrazoi horregatik, hain zuzen, moldatu zen Kinski hain ondo spaghetti-westernaren *barruan, genero horrek kodeak eta erreferentziak hibridatzen dituelako. Hala, Kinskik lan bikaina eta berezia egin zuen hogei* spaghetti-westernetan *baino gehiagotan.*

Carlos Aguilar

Con perfecta nitidez, la filmografía de Klaus Kinski se divide en tres etapas; antes, durante y después del decenio 1965-1974. El primer ciclo, 1948-1964, arranca, lógicamente, con su debut ante la cámara, y comprende papeles en general secundarios, pero nada desdeñables, dentro de películas por lo común alemanas, de toda clase de envergadura industrial. El tercer período, 1975-1988, a pesar del prestigio proporcionado por los trabajos para el singular Werner Herzog, implica una decadencia que desde un cierto momento se acelera hasta desembocar en el patetismo. Sin embargo, el antedicho decenio intermedio 1965-1974 lega una presencia extraordinaria, peculiar como pocas en la historia del cine, más allá de géneros, épocas y naciones.

Aprendiendo a morir

Nacido en Zoppot en 1926, con el nombre completo de Klaus Günter Karl Nakszynski, en efecto Klaus Kinski se acredita ya durante su etapa inicial, destacando en el llamado *krimi*; es decir, las adaptaciones germanas del escritor inglés Edgar Wallace, a la sazón de moda gracias al astuto productor Horst Wendlandt. Kinski en estos *thrillers*, alguno notable dentro de su modestia, encarna personajes invariablemente truculentos y/o anómalos, que le convierten en una especie de "valor seguro" a la hora de configurar en Alemania un reparto "de género", y sientan la base de su especialización tipológica. Asimismo, tales roles familiarizan al actor con una de sus futuras y más entrañables constantes fílmicas: las espectaculares, rarísimas e inimitables formas de morir; quiero decir, de ser asesinado por otros personajes dañinos como el suyo, o eliminado por algún antagonista más o menos positivo. En verdad, se podría hacer un mag-



nífico documental encadenando las diferentes pero homologables muertes de Klaus Kinski a lo largo de las décadas...

Digresiones aparte, en 1963, coleante todavía el *krimi*, Kinski acepta un papel destacado en uno de los *westerns* alemanes que han empezado a producirse al calor del éxito cinematográfico del Winnetou creado por Karl May. Se trata de **El sheriff implacable** (*Der letzte Ritt nach Santa Cruz*, 1963), de Rolf Olsen, protagonizado por un actor americano, Edmund Purdom, que después recalaría también en *westerns* españoles e italianos. El rodaje tiene lugar en Canarias, según una oscura novela de Charles Sealsfield.

Pues bien, este debut del actor en el género del Oeste abre uno de los capítulos más apasionantes de la historia del magnífico cine de género europeo de los años 60: Klaus Kinski como *star* del *spaghetti-western*.

Trazando una línea

El segundo trabajo de Kinski en el *western* tiene lugar todavía dentro del cine alemán, y además para la ambiciosa serie Winnetou antes mentada; concretamente en **La carabina de plata** (*Winnetou II*, 1964), de Harald Reinl, donde también participa otra futura gloria del *eurowestern*, Terence Hill, aún con su verdadero nombre de Mario Girotti.

Existe, sin embargo, una remarcable diferencia entre Kinski en **El sheriff implacable** y en **La carabina de plata**. Aun encarnando esbirros en ambas ocasiones, de Mario Adorf en la primera y de Anthony Steel en la segunda, en la película de Olsen brinda Kinski un trabajo personal, ayudado por un vestuario con algo de fetichista y que más bien diríase de un *cangaçeiro*, mientras que en el film de Reinl el actor resulta más convencional. En resumen, en **El sheriff implacable** Klaus Kinski hace ya de Klaus Kinski, anticipando sus caracterizaciones para cineastas italianos; en cambio, en **La carabina de plata** debió plegarse a la inane cualidad de la serie Winnetou, y eso que ésta supone una de las mejores entregas.

El tercer papel del intérprete dentro del género abortó; especificando, Kinski fue despedido del rodaje apenas llegado al set, cerca de Madrid, por el director y coproductor español, nada menos que Joaquín Romero Marchent. Excuso pormenorizar el suceso, porque ya lo he hecho en otras dos ocasiones, a las cuales remito por tanto al lector interesado (el libro *Joaquín Romero Marchent. La firmeza del profesional* y la novela *Coproducción*); pero añado que el papel de Kinski, por supuesto de canalla, fue retomado por Antonio Molino Rojo, en esta coproducción hispano-italo-alemana, **Aventuras del Oeste/Sette ore di fuoco** (1964), muy inferior a los dos *westerns* anteriores del director.

Respecto a la pelea entre Romero Marchent y Kinski, la coproductora alemana de **Aventuras del Oeste**, Constantin Film, de alguna manera debió aceptar una versión del intérprete. Puesto que muy poco tiempo después Kinski volvía a España, adjudicado el principal papel alemán en un nuevo *western* coproducido por la Constantin junto a la misma productora italiana, PEA, pero, huelga añadir-

lo, con otra española sin nada que ver con la Centauro Films de Joaquín Romero Marchent, en concreto Arturo González PC. Este nuevo *western*, ahora mayoritariamente italiano, es **La muerte tenía un precio/Per qualche dollaro in più** (1965), de Sergio Leone.

La revolución, incluso desbordando el propio género, que provoca tan extraordinaria película -que perfecciona y sofistica en todos los frentes el previo *western* del autor, **Por un puñado de dólares/Per un pugno di dollari** (1964)- también beneficia a Klaus Kinski. Y mucho, muchísimo, por diversos conceptos. Al igual que Kinski va a beneficiar al *eurowestern*, bien palpablemente.

El diablo cabalga

En efecto, encarnando un bandolero deforme y colérico, Klaus Kinski sobresale hasta tal punto en **La muerte tenía un precio**, aunque incorpore un personaje episódico, que desde entonces deviene uno de los actores básicos del *eurowestern*. Sus dos fascinantes enfrentamientos con Lee Van Cleef, mudo y crispado el primero, irónico y violento el segundo, aparte de su efecto intrínseco, sintetizan a la perfección el sentido que tenía Leone del cruce entre los personajes, de la función de los actores, de la oportunidad o inoportunidad del diálogo, incluso de su visión del Oeste como un campo de batalla donde despuntan *il rispetto* y la *sfida*.

A partir de entonces, y prácticamente hasta la virtual desaparición del género, Kinski trabaja con continuidad dentro del *western* mediterráneo, y sus intervenciones al respecto rondan el número de veinte.

¿Alguno de estos papeles brilla a la altura del desempeñado en **La muerte tenía un precio**? Es arduo determinarlo, puesto que ninguno contó con un director equiparable al genial Leone. Ahora bien, la generalidad de estas intervenciones, y la particularidad de varias de ellas, me permiten afirmar que Klaus Kinski representa un valor impar y superlativo dentro del *western* europeo.

Ciertamente, en principio, si hay un actor sin nada que ver, pero lo que se dice nada, con la tipología del cine del Oeste clásico, éste es Klaus Kinski. Entre la imagen de los *Men of the West*, heroicos o malvados, definida por el cine americano y un físico como el de Kinski existe una discrepancia absoluta, radical, insalvable. Pero justo por esto Klaus Kinski encajó de maravilla en el *western* europeo.

Género caracterizado por la hibridación de códigos, referencias, culturas y estilos, gracias a la imaginación de Sergio Leone y nunca antes de **Por un puñado de dólares**, el *western* mediterráneo podía y debía integrar, así pues, un intérprete tipo Klaus Kinski. Fuerte y de estatura media, de trigueño pelo lacio y mirada penetrante, con una expresión de perversidad tan marcada como sus propios rasgos, Klaus Kinski aportaba un magnífico toque de *bizarre* antropomórfico dentro de un cine nacido precisamente de la heterogeneidad conceptual. Cual *teufel* desplazado, *mutatis mutandis*, desde alguna vieja y sobrecogedora película expresionista hasta el desierto de Almería. Por arte de magia, y nunca mejor dicho. O como si representara el *"negro espía de los infiernos"*, tal como definía Isidore Lautréamont a su alucinante Maldoror.

Es ist Nacht,
wenn Kinski erwacht

La galería de personajes personificada por Klaus Kinski dentro del Oeste mediterráneo en nada difiere de su imagen global en la Serie B europea de los años 60, a la cual pertenece el *spaghetti-western*. Esta galería cubre la práctica totalidad de la vesanía *bis*, con un irrenunciable vínculo de anomalía, psíquica o moral; desde la demencia grandiosa hasta la mezquindad sórdida, pasando por la mera rapacidad e incidiendo en el sadismo. Asimismo, el hecho de que

La muerte tenía un precio

por lo general sus personajes carecieran de relaciones amoroso-sexuales, o fueran directamente reprimidos, infundía en sus roles un añadido de perturbadora lascivia subterránea.

Del mismo modo, y en la totalidad de los géneros en que se desenvolvió, el estilo interpretativo de Kinski es singular. En el sentido de que siempre es reconocible, pero jamás resulta previsible, porque admite todos los grados intermedios entre el histrionismo y la introversión, entre un *overacting* arrollador y un *underplaying* inquietante, irradiando un magnetismo que, entre los actores alemanes, sólo se había advertido en el fabuloso Conrad Veidt, de quien Kinski, en cierto modo, podría considerarse una especie de rara prolongación. Y no sólo porque ambos encarnaran por iniciativa propia al legendario Paganini.

Afirmando una imagen

Leone aparte, los mejores trabajos de Kinski dentro del *western* europeo tienen lugar, no por casualidad, durante el esplendor del género, y se hallan en **Yo soy la revolución** (*¿Quién sabe?*, 1966), de Damiano Damiani, **Los profesionales del oro** (*Ognuno per sé*, 1968), de Giorgio Capitani, **Il grande silenzio** (1968), de Sergio Corbucci, e **Y Dios dijo a Caín** (*E Dio disse a Caino*, 1969), de Antonio Margheriti.

Yo soy la revolución, retomando bastantes localizaciones almerienses de **La muerte tenía un precio**, sucede durante la revolución mexicana e incluye parangones con ciertas situaciones de la Latinoamérica coetánea, en una clave anarco-comunista que prefigura el *western* de Sergio Sollima. Kinski encarna un revolucionario a la par demente y místico, apodado El Santo, redondeando un gran reparto, que encabeza otro actor popularizado por los *westerns* de Leone, el *bravo* Gian Maria Volonté, e incluye a Lou Castel y la turbadora diva del *fantastique* Martine Beswick, en un conjunto que convence precisamente por la riqueza de los personajes y la entidad de los intérpretes que los asumen.

Los profesionales del oro constituye una pequeña obra maestra, y está rodada de nuevo en Almería, a partir de un guión principalmente escrito por Fernando Di Leo, una de las alma máter del *eurowestern*. El tratamiento reúne muy bien la lección americana del género con los rasgos europeos, potenciado por una bellísima música de Carlo Rustichelli y basándose en el contraste psicológico entre las dos parejas masculinas protagonistas. Inteligentemente contrastado con los personajes del americano Van Heflin, el mexicano Gilbert Roland y el uruguayo George Hilton, el rol de Kinski es formidable, un pérfido asesino homosexual que se mueve cual felino, mira de soslayo y apenas habla.

Il grande silenzio (1968) se desmarca de lo corriente en el género por una cierta cantidad de aportaciones inusuales, que hasta cierto punto compensan las limitaciones de Sergio Corbucci como director. Tales aportaciones, magnificadas por la soberbia música de Ennio Morricone, básicamente estriban en la ambientación en parajes nevados, el protagonismo de un actor inconcebible en el *western* como Jean-Louis Trintignant, la acentuada aspere-

za del tono y un anti-*happy end* desolador: el bandido Tigrero triunfa y el resto de los personajes muere a sus violentas manos. Huelga añadir que el rol de Tigrero corresponde a un Kinski especialmente *cattivo*, en rigor un psicópata.

Y Dios dijo a Caín resulta aún más insólita que **Il grande silenzio**, al tratarse de una película sólo teóricamente perteneciente al *western*, por cuanto el enfoque y el espíritu retrotraen al gótico *orrore all'italiana*, no por azar el género donde están las mejores obras de su director, un Antonio Margheriti como de costumbre parapetado tras el seudónimo de Anthony Dawson. La acción transcurre virtualmente durante una noche, y Kinski asume el protagonismo absoluto, un vengador silente e hierático, prácticamente una entelequia, cuyo hálito sobrenatural sugiere un espectro, un ser resucitado con un propósito de sangre que, una vez satisfecho tras violentas horas de oscuridad, le exige regresar a la nada, apenas despuntar el alba.

Soportando la degradación

Por desgracia, el resto de *eurowesterns* con Klaus Kinski dentro raya a inferior altura. A veces, incluso muy inferior... Por lo general, son *filmetti*, típicos del declive del género, en los cuales la intervención de Kinski a menudo representa una de las pocas virtudes, y en ocasiones hasta la única.

Con todo, conste que Kinski intervino en los dos primeros y estimables filmes en que Gianni Garko encarnó al irónico *gambler* Sartana, **Si te encuentras con Sartana, ruega por tu muerte** (*Se incontri Sartana, prega per la tua morte*, 1968), de Frank Kramer, o sea, Gianfranco Parolini, y **Yo soy vuestro verdugo** (*Sono Sartana, il vostro becchino*, 1969), de Anthony Ascott, o sea, Giuliano Carnimeo. El primero en particular es francamente recuperable, más que nada por su naturaleza rocambolesca y enloquecida, a lo largo de un desarrollo que nunca decae y cuyo incesante raudal de muertes bien puede alborozar a los aficionados al *body count*.

Sin duda, la cantidad de subproductos *western* en que Kinski aceptó participar (con ese desprecio del criterio selectivo que caracteriza toda su filmografía, dicho sea de paso) comprende auténticos engendros, por ejemplo **Per una bara piena di dollari** (1971), de Miles Deem, o Demofilo Fidani, **La venganza esperó diez años** (*La vendetta è un piatto che si serve freddo*, 1971), de Pasquale Squitieri, y **Mi nombre es Shanghai Joe** (*Il mio nome è Shanghai Joe*, 1972), de Mario Caiano, con su inenarrable continuación **Che botte, ragazzi!** (1974), de Adalberto Albertini. Pero algunos títulos de entonces merecen destacarse, sobre todo **La belva** (1970), fin de la filmografía del prolífico Mario Costa, interesante por contener a Kinski en el protagonismo de un bandido maníaco sexual, al borde de lo grotesco, dentro de un cuerpo argumental más propio de un *thriller* que de un *western*. Asimismo, un cariñoso recuerdo bien justifica **El retorno de Clint, el solitario/Il ritorno di Clint, il solitario** (1972), de Alfonso Balcázar, *sequel*, aunque más bien pa-

Y Dios dijo a Caín

rece un *remake*, de **Clint el solitario/Clint il solitario** (1967), del mismo director; aun siendo una película muy menor, del ocaso de la *factory* Balcázar en la producción de *westerns*, guarda la curiosidad de presentar a Kinski como un *bounty killer* lógicamente violento pero, a la postre, de nobles sentimientos. A propósito, quede claro de una vez que **El hombre, el orgullo y la venganza** (*L'uomo, l'orgoglio, la vendetta*, 1967), de Luigi Bazzoni, no es un *western*, sino una adaptación, fiel y sólida, de la novela *Carmen*, de Prosper Merimée, aunque la segunda parte esté tratada como un film del género y en Alemania incluso se estrenara como una peripecia más de Django; Kinski brilla, naturalmente, personificando al desquiciado e incontrolable García, esposo de Carmen (una soberbia Tina Aumont).

Por último, conste la despedida de Kinski al *western* en **El genio** (*Un genio, due compari, un pollo*, 1975), habida cuenta de que aquí el actor, con una episódica colaboración como "estrella invitada", reencontró a Damiano Damiani como director y a Sergio Leone en calidad de productor. Película amorfa, entre la parodia y la pomposidad, realmente fallida a pesar del lujo con que fue concebida, despidió igualmente a Kinski del cine italiano; la personalidad conflictiva y arrogante del actor determinó que los profesionales de la nación, de acuerdo más o menos tácitamente, por puro hartazgo dejaran de contar con él.

A partir de entonces, de Italia sólo el director Antonio Margheriti y el productor Augusto Caminito volvieron a llamar al estrafalario *matto* del *western* mediterráneo. Pero ya una vez extinto el género y en muy contadas ocasiones.

La sombra del guerrero

Aun siendo estrictamente intransferible, la presencia de Kinski en el *eurowestern* arrojó alguna estela. Si bien puntual y sin mayor incidencia.

Por ejemplo, veo claro que Tomás Milian, ignoro si por decisión propia o impelido por el director, imita a Kinski interpretando un albino neurótico y codicioso en **Sentencia de muerte** (*Sentenza di morte*, 1968), de Mario Lanfranchi. Por otro lado, durante el esplendor de la serie B europea trabajó sin descanso un actor austriaco, William Berger, que a menudo daba la impresión de ser una especie de "Klaus Kinski del pobre". También, acaso forzando las cosas, de vez en cuando he creído apreciar la influencia de Kinski en ciertas interpretaciones para el *eurowestern* de avezados actores secundarios, digamos Gordon Mitchell, Federico Boido/Rick Boyd, Dan Van Husen, Luciano Rossi y, sobre todo, Bruno Corazzari.

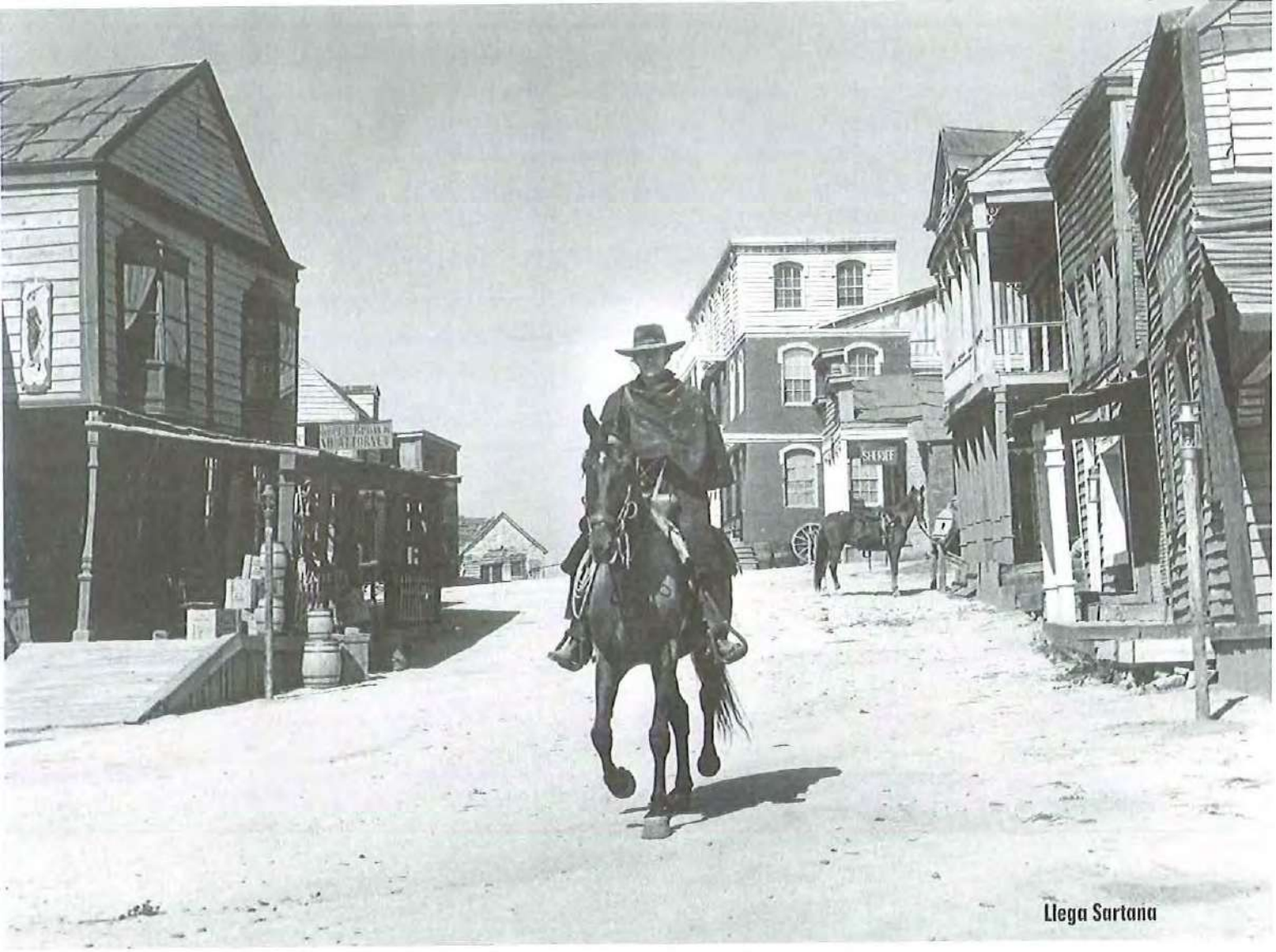
Muy otro es el caso del gran, del inolvidable Horst Frank, pues éste había desplegado su propia y poderosa personalidad, idónea para encarnar villanos elegantes y amorales, a menudo sádicos *dandys*, más o menos desde que empezara a hacerlo igualmente Kinski. ¿Competencia, rivalidad? Más bien, un cierto paralelismo. Empero, en determinados papeles para el *western*, no digamos ya en el *horror* y el *giallo*, Horst Frank daba la impresión de haber sido orientado para que remedase un tanto a Klaus Kinski. Lástima, de todos modos, que Frank, al contrario que Kinski, nunca fuese reclamado por algún Werner Herzog que recondujera su imagen hacia el *art et essai*, de forma que así el actor adquiriera la consideración de los mentecatos que desprecian el cine de género.

Un hombre, un arma

Klaus Kinski falleció en 1991, en el *cottage* donde vivía en Lagunitas, cerca de San Francisco. Desde entonces no ha habido, ni habrá, en la pantalla nadie equiparable; una personalidad tan especial no puede repetirse, ni existen ya las condiciones para que el cine de género pueda configurar un villano análogo.

Al principio de **Cobra Verde** (*Cobra Verde*, 1987), última colaboración entre Herzog y Kinski, el aventurero al cual éste encarna camina solo por un pueblo desolado. Estos planos, con consciencia de Herzog o sin ella, rinden un homenaje eminente e imposible de agradecer a la incomparable imagen de Klaus Kinski en el cine de género de los años 60/70, en general, y en el *western* mediterráneo, en particular.

El retorno de Clint, el solitario



Llega Sartana

Gianni Garko

Fumetto e ironía

Westernetan espezializatutako beste aktore italiarrek ez bezala, Gianni Garkok heroi nahiz bilau paperak egin zituen. Hala ere, lau alditan Sartana misteriotsua hezurmamitzeagatik gogoratzen dugu batik bat, eurowesternaren pertsonaia nagusietako bat izanik.

Antonio Bruschini

Gianni Garko (de verdadero nombre Giovanni Garkovic) nació en Zara en 1937, y significa uno de los pocos intérpretes de *westerns all'italiana* que posee la nada desdeñable característica de resultar igualmente convincente interpretando héroes o villanos. Debuta en el cine en 1958 con una película de autor escrita por Pasolini, **Muerte de un amigo** (*Morte di un amico*, Franco Rossi), y tras pasar por el *peplum* (**Saúl y David/Saul e David** -Marcello Baldi, 1964-) y la comedia (**El camarada don Camilo** -*Il compagno Don Camillo*; Luigi Comencini, 1965-), en 1967 llega al género que le iba a proporcionar una mayor fama, el *western*, con **Baño de sangre al salir el sol** (*1000 dollari sul nero*; Alberto Cardone y Mario Siciliano, 1967).

Junto con la anterior **Siete dólares al rojo/Sette dollari sul rosso** (1966), también dirigida por la pareja formada por Alberto Cardone y Mario Siciliano (bajo los seudónimos de Albert Cardiff y Marlon Sirko), esta película forma una especie de curioso díptico de melodramas del Oeste inspirados en máximas de la Biblia. El actor, con el nombre algo americanizado de John Garko, nace para el *western* mediante un papel de villano: el feroz Sartana (un nombre profético que marcó toda su carrera), enfrentado a su hermano bueno Johnny, interpretado por Anthony Steffen, otro actor emblemático del *western* europeo. Inspirándose en las caracterizaciones de Richard Widmark (el sombrero echado hacia atrás), Garko colorea perfectamente un personaje enfurecido y sanguinario, animado por una especie de delirio de violencia, digno del mejor Klaus Kinski, prodigándose en expresiones feroces, con los mechones rubios sobre la cara y los ojos en blanco. Un personaje cruel, pero no exento de cierta grandeza sombría, que vive en un templo azteca en ruinas, dominando mediante el terror y la violencia, desatando locas orgías de sangre: casi un Calígula en versión *western*. Un héroe negativo, animado por una ciega furia homicida, que antes de matar a cada enemigo besa lentamente un medallón azteca para aniquilar primero psicológicamente a su víctima. Es tanta la fuerza evocadora que Garko supo infundir a su personaje que en los carteles italianos de la película su imagen, a pesar de ser el villano, resaltaba más que la del hermano bueno interpretado por Steffen.

El primer héroe positivo que Garko interpretó fue en su siguiente película, **10.000 dollari per un massacro**, dirigida en 1966 por Romolo Guerrieri, tío de Enzo G. Castellari. Sin embargo, para la ocasión el actor aparecía bajo el seudónimo de Gary Hudson (*"una especie de compromiso"*, como recuerda el propio actor. *"A mí me gustaba Gary Cooper, pero el productor, Luciano Martino, era un admirador de Rock Hudson"*), y fue tanta su ductilidad interpretativa que pocos entonces se dieron cuenta de que se trataba del mismo actor que poco tiempo atrás había interpretado al malvado Sartana en **Baño de sangre al salir el sol**. En la película de Guerrieri, Garko interpretaba el papel de Django, el famoso *bounty killer* popularizado por Franco Nero en la obra maestra de Sergio Corbucci **Django** (1966) (además, su compañera de reparto fue también Loredana Nusciak), aunque Garko afirmó que para su interpretación no se inspiró en el prototipo de Nero porque no lo había visto. En todo caso, el personaje de Django aparece aquí mucho más humanizado, y la película supone un curioso *western* "romántico", con no pocos momentos intensos y sugestivos (por ejemplo, la escena en que encuentra el cadáver de la mujer amada, que se desarrolla pasando alternativamente de los ojos en blanco de la chica a los ojos llenos de lágrimas de Django). Son extremadamente cautivadoras las relaciones de amistad-amor-odio que se desarrollan entre los distintos personajes; sobre todo, la que se establece entre el protagonista y el bandido, interpretado por Claudio Camaso -Claudio Volonté-: se aprecian, pero están destinados a matarse. Todo ello confiere a la película una dimensión trágica que la hace sugestiva y atractiva.

El mismo sentido trágico caracteriza también la segunda película interpretada por Garko bajo el seudónimo de Gary Hudson: **Tu cabeza por mil dólares** (*Per 100.000 dollari t'ammazzo*), dirigida en 1967 por Giovanni Fago bajo el seudónimo de Sidney Lean, y producida, como la previa, por Luciano Martino. El reparto retoma gente del anterior, casi como si se tratara de una segunda parte. También la imagen de Garko es bastante similar, con expresiones que recuerdan a Clint Eastwood, pero en clave más sufrida y humana. Esta vez encarna al hermanastro bueno de Camaso, un personaje atormentado, dividido entre el fuerte vínculo de sangre que le une a él y su deseo de justicia, que al final lo empuja a enfrentarse con aquél en un doloroso duelo que resultará mortal para ambos. De nuevo la pareja Garko-Camaso funciona a la perfección, y hay mucho *feeling* entre ellos, por los matices trágicos con que ambos actores saben enriquecer la psicología de sus respectivos personajes. Es una bella y muy triste película, aunque poco conocida, acompañada por la sugestiva música de Nora Orlandi, que se cierra con la imagen poética de los fantasmas de ambos hermanos que, unidos al fin por la muerte, se alejan cabalgando juntos por una playa y sonriendo felices.

La tercera y última película en la que Garko apareció con el seudónimo de Gary Hudson es **Giorni di sangue**, dirigida en 1968 por Enzo Gicca. Es un curioso intento de ambientar una película de este género, no en la Frontera sino en la Italia de principios de siglo, en la zona de la Maremma, que con sus *butteri* (auténticos *cowboys* italianos) se parecía mucho al Salvaje Oeste. Garko lleva traje y cuello almidonado (mientras que todos los demás personajes van vestidos como en un *western* normal), e interpreta al maestro de un pueblo, que se enfrenta a la tiranía de un cruel hacendado y sus compinches.

Todavía en 1968, Garko apareció como John Garko en otros dos verdaderos *westerns*, el segundo de los cuales iba a marcar definitivamente su carrera.

El primero es una especie de tercera parte de la anteriormente citada trilogía "bíblica" que comenzaron Cardone y Siciliano, pero esta vez dirigida sólo por Sicilia-

no, bajo el seudónimo de Marlon Sirko: **El vengador del sur/I vigliacchi non pregano**. Esta excelente película, poco conocida (con guión de Ernesto Gastaldi, que había escrito también **Baño de sangre al salir el sol**), representa casi una especie de compendio de los temas *western*-bíblicos de las dos anteriores, mientras brinda una panorámica, un poco a la manera de Leone, de todo el Oeste posterior a la Guerra de Secesión. Garko interpreta, con una notable variedad de matices, uno de sus personajes más atormentados: un hombre honrado que, empujado por los acontecimientos, se transforma en una bestia sanguinaria. Se trata de Brian, un tranquilo sudista que ve cómo un grupo de nordistas asesina a su mujer y que, guiado por una especie de revancha contra el mundo, se ve envuelto en un delirante torbellino de violencia que, poco a poco, le transforma en un forajido cada vez más feroz, hasta llegar a matar al hermano de su mejor amigo, con quien al final se debe enfrentar. Es un loco *crescendo* de paranoia homicida que Garko interpreta con una intensidad inusual para un *western* italiano y mediante unos tonos extremadamente conmovedores, a consecuencia de lo cual el actor eclipsa al amigo "justiciero", interpretado de manera mucho más convencional por Sean Todd-Ivan Rassimov.

Si con esta película Garko dio prueba de ser un excelente actor, con la siguiente alcanzó la auténtica notoriedad: **Si te encuentras con Sartana, ruega por tu muerte** (*Se incontri Sartana prega per la tua morte*), dirigida, aún en 1968, por Frank Kramer, alias de Gianfranco Parolini. En efecto, con esta película nació el tercer personaje "mito" del *spaghetti-western* (después de Django y Ringo): Sartana. Fue también prácticamente el único caso en este género en que el propio actor contribuyó a la creación de su personaje. En efecto, el productor Aldo Addobbati había propuesto a Garko interpretar un héroe positivo con el mismo nombre del villano que había encarnado en **Baño de sangre al salir el sol** (que en Alemania se estrenó, con éxito, precisamente con el título de *Sartana*), pero el actor había rechazado todos los guiones porque se basaban en el mismo prototipo del hombre honesto sediento de venganza, al considerar que el público en ese momento estaba más interesado en un tipo de protagonista distinto, más cínico, amoral y carente de pasiones. Tenía que ser un personaje, según las palabras del propio Garko, inspirado en el dicho italiano que reza que *"entre dos contendientes, un tercero se lleva el gato al agua"*. Así pues, Garko sólo dio su visto bueno a un guión escrito por guionistas de confianza. Parolini, que sustituía al director originalmente elegido, Guido Zurli, también añadió mucho de su parte al personaje.

Garko recuerda que *"a Parolini le gustaban mucho las películas*

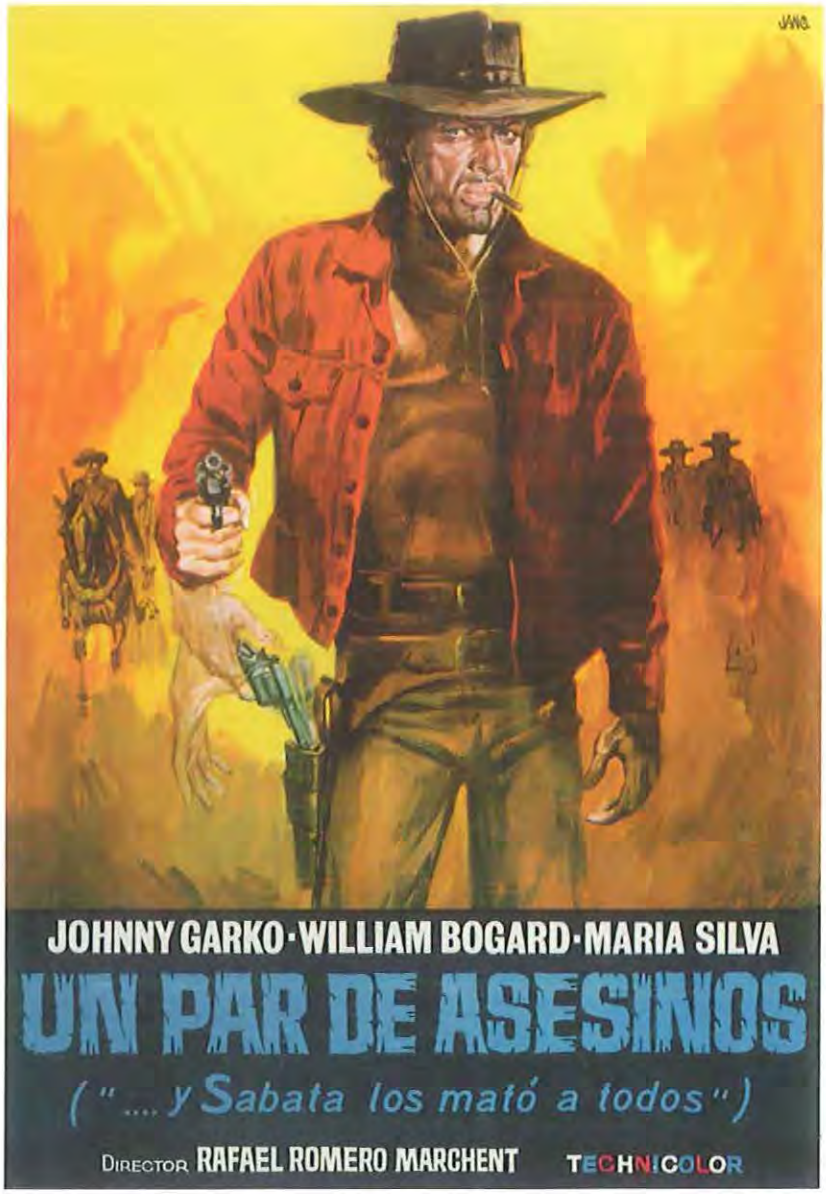
de James Bond, y su intención era introducir algunas características de súper-agente en un western. *Además, quería darle a Sartana la apariencia de tahúr y mago a la vez, como el protagonista del cómic* Mandrake*: de ahí la capa negra parecida a la de este personaje. Sartana es como un murciélago que vuela por la noche, es un poco como Drácula".* En efecto, una de las cualidades del personaje encarnado por Garko es también la de parecer sumergido en una dimensión sobrenatural, casi como si fuera el fantasma de la muerte o el propio Satán en persona; precisamente, uno de los personajes, tras su primera aparición en la película, dice: *"¡Ha aparecido... como un fantasma!"*. Además, en toda la historia se divierte atormentando a los forajidos con el carillón de un bandido al que ellos mandaron matar, mientras que sus apariciones suelen estar acompañadas de un viento espectral y siniestro. Al final, tras haber hecho justicia, desaparece entre el polvo con un carro cargado de muertos, tras contestar al sepulturero del pueblo que le había preguntado quién era en realidad: *"¡Soy un sepulturero de primera clase!"*. En verdad, Sartana anticipa, como **El bastardo** (*Django il bastardo*; Sergio Garrone, 1969), ese concepto de pistolero de ultratumba que Eastwood propone en **El jinete pálido** (*Pale Rider*; Clint Eastwood, 1985). Resulta extremadamente acertado también el *look* del personaje, todo vestido de negro, envuelto en una gran capa negra forrada de rojo, siempre con el sombrero calado hasta los ojos y un cigarrillo entre los labios, que ama disparar sacando por sorpresa una pequeña pistola Derringer que lleva grabados en el cargador los palos de la baraja. Casi una especie de fusión entre el coronel Mortimer de **La muerte tenía un precio/Per qualche dollaro in più** (Sergio Leone, 1965) y el "extranjero sin nombre" de Clint Eastwood, pero con connotaciones más enigmáticas y misteriosas y desenvolviéndose en una historia policiaca, repleta de golpes de guión desde el principio hasta el final.

La película de Parolini, gracias también a un reparto de primer orden, en el que junto a Garko aparecían villanos típicos del género como William Berger, Klaus Kinski y Fernando Sancho, obtuvo un éxito increíble en Italia, a pesar de que no estuviera autorizada para menores de 18 años. Por ello, el año siguiente (1969) la misma compañía, Paris-Etoile, propuso un segundo capítulo con Garko en el papel de Sartana, pero encargando la dirección a Anthony Ascott, alias de Giuliano Carnimeo: **Yo soy vuestro verdugo** (*Sono Sartana... il vostro becchino*). En este caso, junto al protagonista aparecían Frank Wolff y, de nuevo, Klaus Kinski, conservándose el *look* de Sartana, así como las dotes de ilusionista y su impronta enigmática, rozando lo sobrenatural. También la trama seguía bastante la fórmula anterior, con una intriga policiaca rica en golpes de efecto. Garko perfeccionó su personaje, acentuando su mixtura entre Eastwood y Van Cleef, aún más auto-irónico y cercano al cómic, y conquistando así definitivamente un lugar propio en la historia del *spaghetti-western*: a mitad de camino entre los personajes serios como Django y los marcadamente cómicos que en poco tiempo iban a desbancarlos, tras el éxito de la serie Trinidad.

Carnimeo dirigió dos veces más a Gianni Garko, en sendos capítulos sucesivos de la serie de Sartana. El primero, de 1970, fue **Buen funeral, amigos, paga Sartana/Buon funerale, amigos... paga Sartana**. Aquí, la mayor novedad es el *look* del personaje: aun vistiendo su habitual capa negra forrada de rojo y su traje de tahúr, esta vez Garko-Sartana lleva un gran bigote rubio, estilo siglo XVIII. El actor conservó este *look* también en su siguiente **Llega Sartana/Una nuvola di polvere... un grido di morte... arriva Sartana** (Giuliano Carnimeo, 1971). Éste es uno de los mejores episodios de la serie, y en él el héroe se supera a sí mismo en lo que se refiere a los accesorios tipo James Bond: no sólo un órgano que se transforma en ametralladora, sino también un muñeco autopropulsado llamado Alfie (cita irónica de la homónima parodia de las películas de espías protagonizada por Michael Caine), que, según se tercie, puede servir de mechero o provocar explosiones.

Desgraciadamente, tras esta película Garko decide abandonar la serie de Sartana, y en lugar de participar en el episodio siguiente (interpretado por George Hilton) prefiere pasarse al género policiaco y protagonizar una buena película de suspense de Enzo G. Castellari: **Los fríos ojos del miedo/Gli occhi freddi della paura** (1971), en la que tiene ocasión de demostrar sus notables dotes dramáticas.

Acto seguido, Garko vuelve al *western* con un coproducción hispano-italiana, dirigida por Rafael Romero Marchent, **Un par de asesinos** (1970), en la que aparece al lado de William Bogard (Guglielmo Spolettini). Se trata de una discreta película semi-irónica, del tipo de **Dos hombres y un destino** (*Butch Cassidy and the Sundance Kid*; George Roy Hill, 1969), que en Italia llevó el título de **Lo irritarono... e Santana fece piazza pulita** (una frase que curiosamente aparecía con Sartana en lugar de Santana en los facsímiles de dólar que en Italia se distribuyeron como publicidad para el estreno de **Yo soy vuestro verdugo**). En realidad, el coproductor italiano quería llamar Sartana al personaje, pero Garko se opuso, porque su imagen era completamente distinta de la del héroe-mito que había encarnado anteriormente, y por eso se optó por la variante "Santana". En efecto, más que un siniestro justiciero de negro, en este caso el actor encarnaba un *cowboy* despreocupado que puede recordar vagamente al Sundance Kid interpretado por Robert Redford en la citada película de George Roy Hill, y la propia película fluctúa siempre entre lo serio y la farsa.



Algo parecido a Sartana es, en cambio, el personaje que Garko interpreta en **Il venditore di morte**, dirigida en 1971 por Vincent Thomas, alias de Enzo Gicca. En realidad, su personaje de Silver, un pistolero-detective, deriva de un anterior *western-giallo* de Alfonso Brescia (también con el guión de Gicca): **Killer calibro 32** (1967), con Peter Lee Lawrence. Sin embargo, el actor le aportó unos matices nuevos y una imagen que, repito, recuerdan al personaje de Sartana que tanta popularidad le había dado. Una vez más su compañero de reparto es Klaus Kinski, en el papel de un sospechoso de homicidio: al final resulta culpable, y Garko tiene que enfrentarse con él y matarlo. En resumen, la

película retoma el esquema de *western-thriller* de la serie Sartana, aunque es visiblemente más pobre.

De todos modos, en 1971 Garko volvió a actuar bajo la dirección de Carnimeo-Ascott en una película en la que aparecía vestido de manera parecida a Sartana, aunque no formara parte de la serie: **Gli fumavano le colt... lo chiamavano Camposanto**. A pesar del título y de que estuviera escrita por E. B. Clucher, alias de Enzo Barboni (creador de la serie Trinidad), la película no estaba planteada como una imitación más del célebre personaje interpretado por Terence Hill. Así, la película de Carnimeo no es cómica, sino más bien irónica; hay tiroteos y muertes, como en los *westerns* al uso, pero no faltan momentos de humor. En esta película, que Garko incluye entre sus preferidas, William Berger aparece por segunda vez a su lado, pero hay una especie de protagonismo colectivo, con varios personajes entre los que no destaca ninguno. Garko interpreta un personaje ligeramente más irónico que Sartana, empeñado en salvar a dos ingenuos chicos ingleses de un hacendado que quiere quitarles las tierras heredadas. La siguiente película del Oeste que Garko interpretó también tenía ese tono irónico, pero está menos conseguida que la anterior: **El hombre de Río Malo/E continuavano a fregarsi il milione di dollari**, dirigida en 1972 por Eugenio Martín. El actor acepta un papel bastante secundario, el de un aventurero llamado Pupo, y queda en la sombra, puesto que Lee Van Cleef y Gina Lollobrigida son los protagonistas, encarnando dos ladrones empeñados en robarse mutuamente.

También en 1972, Garko volvió a protagonizar otra discreta película irónica de Giuliano Carnimeo: **Y le llamaban el Halcón/Uomo avvisato, mezzo ammazzato... parola di Spirito Santo**. En este caso, se trata de un *western* de ambientación mexicana, a caballo entre seriedad y comedia, algo parecida a la serie **Alleluja**, interpretada por George Hilton. Aquí, Garko es un extravagante pistolero un poco como Sartana, pero vestido de blanco, que suele llevar una paloma en el hombro y se solidariza con la causa de los revolucionarios.

La película siguiente, aún más humilde, está relacionada sólo en parte con el *western* irónico: **Los cuatro de Fort Apache/Campa carogna... la taglia cresce**, dirigida en 1973 por Giuseppe Rosati. Aquí el actor interpreta el papel de Corano, un pistolero vestido casi como Trinidad, que viaja a caballo con una sombrilla y al que le gusta despedir a los que mata citando versos del Corán, encargado de guiar un grupo de soldados hasta la madriguera de una banda mexicana que aterroriza la zona. Es una película que poco añade a la filmografía de Garko, lo mismo que la siguiente, **Siete chacales**, una coproducción hispano-italiana dirigida en 1974 por José Luis Madrid. Se trata de la historia de un grupo de forajidos de Sierra Morena que realmente existieron a primeros de siglo, pero narrada en estilo *western*. La única nota curiosa es el hecho de que reúne la pareja Gianni Garko-Anthony Steffen de **Baño de sangre al salir el sol**.

La película nunca se estrenó en Italia, lo cual indica que el interés del público por este género ya iba decreciendo. Era el momento de los *thrillers* violentos, pero Garko, a diferencia de otros colegas, pareció no interesarse demasiado en ellos, limitándose a participar sólo en la excéntrica **Secuestro de una mujer** (*Il boss*, 1973), dirigida por Fernando Di Leo y coprotagonizada por Henry Silva y Richard Conte, nada menos, para luego dedicarse a otros géneros, como el *giallo*: **Sette note in nero** (Lucio Fulci, 1977), por ejemplo. Trinidad, a fuerza de puñetazos y risotadas, ya había sepultado definitivamente también a Sartana, al lado de Django y Ringo, en alguna lejana Colina de las Botas de las praderas italianas... Érase una vez el Oeste.

Su nombre gritaba venganza

Anthony Steffen

El rostro de la venganza

Anthony Steffen aurrekontu txikiko spaghetti-westernean *espezializatu ziren aktore italiarretatik bereziena da. Bere ohiko irudia aurpegiera ikaragaitzak itxuratzen zuen, begiak kapelaren ertzaren atzetik estalita zituela. Genero honetan, hogei bat filmetako protagonista izan zen.*

Federico de Zigno

Excepto algunas películas en las que su personaje presenta connotaciones irónicas, en los *westerns* europeos Anthony Steffen vinculó su imagen a la de un pistolero que se ve empujado a ejercer la violencia por un destino trágico e inexorable. A esta fuerte caracterización dramática de los personajes contribuyeron la experiencia del actor en el teatro universitario de Roma, su físico y, sobre todo, su rostro, austero y de rasgos aristocráticos y sufridos que, marcado por el polvo, el viento, la sangre y el dolor, llevaba el sello del destino adverso que en una tierra sin ley empuja a un hombre a perseguir la venganza confiando sólo en su *winchester* y su *colt*.

Steffen nació en Roma en 1932, y su nombre verdadero es Antonio De Teffè. Antes de llegar al *western all'italiana*, se había labrado una carrera cinematográfica como secundario, coprotagonista o protagonista, y gracias a su experiencia teatral había ocupado un lugar en el cine de género italiano en esos inolvidables y creativos años entre finales de los cincuenta e inicio de los sesenta. En efecto, en los años cincuenta interpretó (sólo por citar algunas de sus participaciones) el comprometido drama bélico **Gli sbandati** (Francesco Maselli, 1955), la tragedia **Beatrice Cenci** (Riccardo Freda, 1956), el *peplum* **Afrodita, dea dell'amore** (Mario Bonnard, 1958) y el musical **I ragazzi del Juke-Box** (Lucio Fulci, 1959).

En 1964 fue el príncipe Akim en **Gli invincibili fratelli Maciste** (Roberto Mauri), y ese mismo año interpretó su primer *western*: **El último mohicano/Der Letzte Mohikaner** (Harald Reinl). La película reelaboraba, de manera apasionante y espectacular, la historia de la novela homónima de Fenimore Cooper, enriqueciéndola con elementos y atmósferas típicas del *western* alemán, del que Reinl fue maestro, hasta el punto que las

figuras de Uncas, el último mohicano, interpretado por Daniel Martín, y su amigo blanco Ojo de Halcón, Steffen, parecen calcos de Winnetou y Old Shatterhand, los héroes de las novelas de Karl May. La película, rodada enteramente en Almería, permanece grabada en la memoria por la intensidad de una acción en su estado puro y por la belleza del entorno natural español. Pero hay que esperar otro año para que Steffen defina la imagen que iba a caracterizar su personaje en los siguientes *westerns*, llevándole como protagonista absoluto de **¿Por qué seguir matando?/Perché uccidi ancora?** (1965), bajo la dirección de Edoardo Mulargia, aunque por razones de coproducción se acreditó como director a José Antonio de la Loma. Como recuerda Mulargia, a fin de interpretar al soldado Steven McDougal, que deserta para vengar a su padre asesinado, Steffen aprendió a cabalgar a rienda suelta, y a disparar corriendo, tumbado o a caballo, tanto con el fusil como con la pistola, creando el *look* del personaje que luego volvió a interpretar en muchas películas: un pistolero con el traje raído y lleno de polvo, y el rostro sufrido, cínico y determinado a la vez, con los rasgos marcados por el destino, la mirada de plomo, implacable bajo el ala del sombrero calado hasta los ojos. Así, en 1965 Steffen retomó este tipo de personaje en **Una tumba para el sheriff/Una bara per lo sceriffo** (1965), dirigida por Mario Caiano (gran autor del cine de género italiano, cuya obra maestra es **Amanti d'oltretomba** -1965- y que dirigió a Steffen en otros memorables *westerns*). En su interpretación del *sheriff* Joe Logan, que se infiltra en una banda de la que forma parte el hombre que violó y mató a su mujer (un delirante, cruel y para la ocasión rubio Eduardo Fajardo), Steffen corroboró su rol de vengador, con memorables escenas de violencia entre las que destaca el duelo con el bandido interpretado por Luigi de Santis. La película, plena de tensión y de acción, se rodó en La Pedriza, un escenario del *eurowestern* en el que Steffen actuó a menudo en sus filmes siguientes. Con una banda sonora inolvidable de Francesco De Masi, **Una tumba para el sheriff** es, sin duda, una de las películas más intensas del actor. Tras el paréntesis de su excelente interpretación, al lado de la provocativa Barbara Steele, en la película de horror gótico **Un angelo per Satana** (Camillo Mastrocinque, 1966), la carrera de Anthony Steffen se centró en el *spaghetti-western*, con títulos tan memorables como **Siete dólares al rojo/Sette dollari sul rosso** (Alberto Cardone y Mario Siciliano, 1966), una de sus mejores películas, en la que brinda su interpretación dramática más lograda. Está dominada por una atmósfera tétrica de violencia y desesperación en la que se mueven unos personajes marcados por el destino y por tormentosas relaciones consan-

Reza por tu alma y muere

Rodaje de Garringo

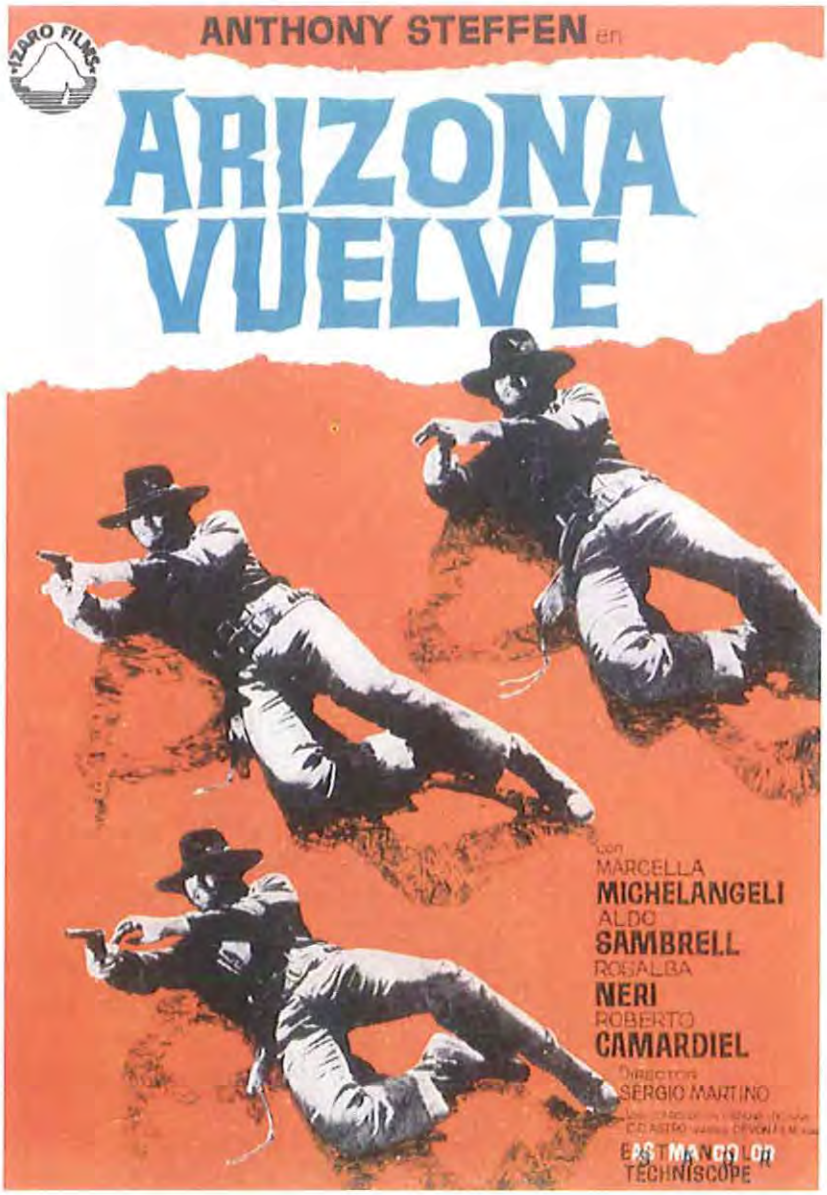
guíneas. Comienza con una cita de la Biblia, y narra la historia de Johnny Ashley, un hombre normal convertido en un justiciero despiadado después de que el bandido Chacal (el gran Fernando Sancho) asesinara a su mujer y raptara a su hijo, quien, criado por el bandido, termina a su vez por convertirse en un despiadado forajido. El destino cruel, tan a menudo presente en las películas de Cardone, quiere que al final, tras eliminar a Chacal y a su banda, Ashley se vea obligado a matar a su propio hijo (Jerry Wilson-Roberto Miali), que quiere vengar al bandido al que cree su verdadero padre. La música inolvidable de Francesco De Masi acompaña esta gran película. **Alambradas de violencia/Pochi dollari per Django** (1966), atribuida a León Klimowsky, en realidad fue obra de Enzo G. Castellari, uno de los maestros italianos del género. Aun siendo una cinta menos intensa que la de Cardone, contiene una de las mejores interpretaciones de Steffen, y además es recordada por la épica banda sonora de Carlo Savina, con una canción interpretada por Don Powell, y la presencia en el reparto del histriónico y estupendo Frank Wolf, destinado a un trágico final. Aquí, Steffen es el pistolero Regan, que, en su persecución del bandido Norton, es nombrado *sheriff* de un pueblo de Montana asolado por la guerra de los pastos. Entre 1966 y 1967 Steffen interpretó una película tras otra, poniendo en entredicho con su rostro tan particular la celebridad de divos como Franco Nero y Giuliano Gemma, de los que suponía una versión más dramática y desesperada. En **Baño de sangre al salir el sol** (*Mille dollari sul nero*, 1966), también de Cardone, el actor cuajó otra gran interpretación. Una vez más, Cardone filmó una historia inspirada en una tragedia de tipo bíblico, cuyo título, como el anterior, se refiere aparentemente al juego de las cartas. Esta vez se trata de la desesperada relación entre dos hermanos, uno honrado y el otro un villano, casi una alegoría de la historia de Caín y Abel llevada al Oeste. Steffen ahora es Johnny Liston, una versión perdedora y desesperada del antihéroe creado por Sergio Leone, que al salir de la cárcel por un delito cometido por su hermano Sartana (interpretado por el gran Gianni Garko), tiene que enfrentársele porque se ha convertido en un bandolero cruel y psicópata. Antes aparecer la palabra fin en la pantalla aparece una cita del Levítico: *"No odies a tu hermano en tu corazón, no te enfrentes contra tu propia sangre"*, y la trompeta de Michele Lacerenza entona el apasionado tema final. En verano de 1966 el actor interpretó, bajo la dirección de Mario Caiano, **Los cuatro salvajes/Ringo, il volto della vendetta**, encarnando a Ringo, quien, junto a su amigo Tim (Eduardo Fajardo), Trickie Ferguson (Frank Wolf), el mexicano Fidel (Armando Calvo) y la guapa Manuela (Alejandra Nilo) busca una cantidad de oro escondida en una cueva del desierto. Los exteriores se rodaron en La Pedriza, Hoyo de Manzanares y en las hermosas localizaciones almerienses de Tabernas y Puntal de Polopos. La película de Caiano, con la magnífica banda sonora de De Masi, se inspiraba vagamente en **El tesoro de Sierra Madre** (*The Treasure of Sierra* Madre; John Huston, 1947), y guarda una de las interpretaciones dramáticas más logradas de Steffen.

En 1967 Steffen consiguió cumplir su deseo de desdramatizar su personaje con una interpretación paródica en **Un tren para Durango/Un treno per Durango**, dirigida también por Mario Caiano y al lado de otro gran actor italiano, Enrico Maria Salerno. La película, considerada una precursora de la serie Trinidad, cuenta la historia de dos compañeros, el americano Gringo (Steffen) y el mexicano Lucas (Salerno), quienes, buscando un cargamento de oro robado de un tren por los bandidos durante la revolución mexicana, viven mil aventuras entre tiroteos y revolucionarios, cruzándose a menudo con otros dos personajes (una guapa periodista francesa interesada en la revolución, Dominique Boschero, y un pistolero, Mark Damon). Se rodó en las sugestivas localizaciones de Almería, pero Steffen, en el papel de un aventurero inútil y cobarde que se pelea continuamente con su compañero, defraudó a sus admiradores, que sin duda le preferían como trágico vengador. Por ello, Steffen retomó esa caracterización que le resultaba natural, y en **Huracán sobre México** (*Killer Kid*; Leopoldo Savona, 1967) es el capitán Morrison, que finge ser un temido forajido para destapar el tráfico de armas entre Estados Unidos y México y se infiltra en-

tre los revolucionarios, frente a las masacres perpetradas por los Regulares guiados por el sádico Ramírez (Ken Wood-Giovanni Cianfriglia) contra el pueblo indefenso, convirtiéndose realmente en el jefe de la banda revolucionaria que había fingido ser. La película, realizada en pleno periodo contestatario, es una pequeña joya del *western* político, y se abre con una dedicatoria al pueblo mexicano *"... cuyo humilde heroísmo permitió el nacimiento de una república moderna e independiente"*. Las tensiones entre México y Estados Unidos volvieron a ser el tema central de **Gentleman Jo/ Gentleman Jo... uccidi!** (Giorgio Stegani, 1967). Tras alcanzar unos acuerdos políticos, la aldea americana de Douglas, situada en la frontera, está a punto de pasar bajo la jurisdicción de México cuando llegan los violentos bandidos del coronel Ferreras (Eduardo Fajardo), que asesinan al representante militar americano para robar las riquezas de la aldea. El jugador Joe Rees (Steffen), hermano del militar asesinado, vuelve a la aldea y se enfrenta a los bandidos. Para la película de Stegani, con un emocionante tema musical de Ennio Morricone y Nicolai inspirado en *Carmina Burana*, de Carl Orff, Anthony Steffen adoptó una imagen distinta de la habitual, presentándose cuidadosamente vestido y afeitado, como es propio del personaje de Joe Rees, un *dandy* libertino que se convierte en héroe. En 1968, el actor protagonizó **El pistolero que odiaba la muerte** (*Il pistolero segnato da Dio*), de Giorgio Ferroni, autor de la película *cult* gótica **El molino de las mujeres de piedra** (*Il mulino delle donne di pietra*, 1960). Encarnó a Gary, otro de sus personajes sufridos y atormentados, un excelente tirador que actúa en el circo porque, debido a un trauma, es incapaz de encarar cualquier situación realmente violenta. Sin embargo, para defender a un niño perseguido por los forajidos, descubre que tiene el valor suficiente para luchar utilizando su extraordinaria habilidad para disparar. En **¿Quién grita venganza?/I morti non si contano**, estrenada en las pantallas en 1969 y dirigida por el español Rafael Romero Marchent, uno de los grandes realizadores del *eurowestern*, Anthony Steffen volvió a compartir aventuras con Mark Damon, con el que ya había interpretado **Un tren para Durango**. En la película de Marchent, rodada en Hoyo de Manzanares (lugar que sigue presentando el sugerente aspecto del primer film de Leone y de **Oro maldito/Se sei vivo, spara** -Giulio Questi, 1967-) y en La Pedriza, Steffen y Damon son dos cazadores de recompensas que, persiguiendo a unos bandidos, llegan a un pueblo en el que gobiernan los villanos, y tras diferentes vicisitudes se convierten en *sheriffs* protectores de la comunidad. Acto seguido se estrenaron algunas de las películas más interesantes de Anthony Steffen. En **Su nombre gritaba venganza** (*Il suo nome gridava vendetta*), de Mario Caiano, Steffen es Flanagan, un vagabundo amnésico superviviente de la Guerra de Secesión y engañado por Kellog (un excelente William Berger). La película se cierra con el sangriento ajuste de cuentas en una espectral ciudad fantasma. Como de costumbre, Caiano, uno de los directores más hábiles a la hora de aprovechar la faz intensa de Steffen, logra que éste cuaje una de sus interpretaciones más memorables. En la película aparecen también Evelyn Stewart-Ida Galli, la alcohólica enamorada de Flanagan, Robert Hundar, protagonista de los primeros *westerns* de Joaquín Romero Marchent y el gran secundario italiano Mario Brega. En **Una larga fila de cruces** (*Una lunga fila di croci*; Sergio Garrone, 1968), Steffen es el cazador de recompensas Brandon, y tiene de nuevo a su lado a Brega en el papel de su devoto compañero y a Berger como su rival, Murdock, al que se le une otro villano, Fargo, interpretado por Riccardo Garrone, hermano del director. Esta película se rodó enteramente en Italia, en los decorados de los estudios De Paolis, y en algunas localidades cercanas a Roma. Como ya había ocurrido en **Los cuatro salvajes**, tras un espléndido duelo a tres el protagonista renuncia al botín que tanta sangre costó, para entregárselo, a través de la bella Maya (Nicoletta Mac-

chiavelli), a los pobres peones mexicanos, con un gesto noble que diferencia este personaje de los habituales en los *spaghetti-westerns*. En **Los pistoleros de Paso Bravo/Uno straniero a Paso Bravo** (Salvatore Rosso, 1969), Steffen es una vez más un silencioso pistolero, Gary Hamilton, que vuelve a su pueblo para vengar a su mujer y su hija, de cuya muerte fue injustamente acusado, y finge ser un cobarde antes de empuñar las armas y guiar la rebelión del pueblo contra los bandidos del cruel Acombar, un sádico cojo (Eduardo Fajardo), auténtico responsable de la muerte de las mujeres. Los protagonistas de esta película llevan curiosamente los mismos nombres que los del film *cult* de Antonio Margheriti **Y Dios dijo a Caín** (*E Dio disse a Caino*, 1969), y los cinéfilos la recuerdan también por la larga batalla final, rodada en Villa Mussolini, cerca de Roma, que muy a menudo se utilizó en el *western* italiano como villa "mexicana". En 1969 se estrenó también **Garringo**, dirigida por Rafael Romero Marchent, en la que el protagonista (Steffen) es un teniente encargado de neutralizar al bandido y pistolero psicópata Johnny (Peter Lee Lawrence), asesino en serie de militares por un trauma infantil tras la muerte de su padre. Ésta es una de las mejores películas de Rafael Romero Marchent (con guión de su hermano Joaquín, padre del *western* español), e incluye un magnífico tema musical de Marcello Giombini. La última película que se estrenó en 1969 es la que más fama proporcionó a Anthony Steffen entre los aficionados al género: **El bastardo**, dirigida por Sergio Garrone y con guión del propio De Teffè. En esta película se llevan al extremo las características del típico personaje interpretado por el actor, convirtiéndose incluso en un ser sobrenatural, un fantasma vengador que vuelve del más allá para hacer justicia y matar al cínico Murdock (Paolo Gozlino), un oficial traidor que durante la Guerra Civil había enviado a la muerte segura a Django y sus hombres y que ahora es un rico hacendado defendido por un montón de pistoleros. Django aparece y desaparece prodigiosamente, y elimina a todos sus enemigos, incluido el hermano psicópata de Murdock (un delirante Luciano Rossi) para, al final, tras dejar el dinero a la bella Alida (Rada Rassimov), desvanecerse en el desierto volviendo al más allá, de donde había venido. Esta película de Garrone es hoy objeto de culto por parte de los fanáticos del género, y supone un magnífico ejemplo de *western* gótico, con su pistolero fantasma. La única película similar a ella es la ya citada **Y Dios dijo a Caín**, y ha influido en el cine posterior, hasta el punto de que el tenebroso pistolero que vuelve del reino de los muertos para vengarse de **El jinete pálido**, de Clint Eastwood, es evidentemente deudor del héroe tenebroso de esta película de Garrone.

Tras **El bastardo**, los personajes de *western* de Steffen, acordes con el declive del género en los años setenta, aparecieron en cintas que presentaban tramas cada vez más paródicas o cómicas. **Reza por tu alma y muere/Arriva Sabata** (Tullio Demicheli, 1970), presenta, en un inicio desenfadado, el atraco malogrado de Sabata y Mangosta (Eduardo Fajardo), el amigo rival del que se aprovecha el cínico cajero interpretado por Peter Lee Lawrence; progresiva-



mente, el film gana en dramatismo, con los cambios de las alianzas entre los tres aventureros, hasta el trágico enfrentamiento final entre los antiguos amigos en el rancho donde se han atrincherado. Lo mismo vale para **Arizona vuelve/Arizona si scatenò... e li fece fuori tutti** (1970), de Sergio Martino (continuación de la película **Arizona Colt** -*Arizona Colt*; Michele Lupo, 1966-), que empieza en un registro ligero y despreocupado (los duelos entre Arizona y el simpático beodo Whisky Doble -Roberto Camardiel-), para luego ir cargándose de acción y violencia. La película se cierra con el trágico enfrentamiento con el bandido Kean (el gran Aldo Sambrell) y la escena en que Marcella Michelangeli, antes de morir, libera al héroe, moribundo y atado cabeza abajo. Esta escena es idéntica a una vista en **Tu cabeza por mil dólares** (*Per 100.000 dollari ti ammazzo*) de Giovanni Fago, producida por Luciano Martino en 1967. En 1970, en la película vagamente crepuscular, completamente rodada en Italia, **Shango, la pistola infalible/Shango, la pistola infallibile**, de Edoardo Mulargia, Steffen interpreta un *ranger* que, tras haber asistido al exterminio de sus hombres y haber sido apresado en una jaula por una banda compuesta de *desperados* sudistas y mexicanos, guía a los peones de una aldea oprimida contra los forajidos. La película de Mulargia presenta numerosas analogías con otras interpretadas con anterioridad por Steffen, una vez más en ese papel de amnésico, como en **Su nombre gritaba venganza** y **Huracán sobre México**, y también cuenta con la notable interpretación de los coprotagonistas (Eduardo Fajardo en el rol del despiadado sudista Droster, y Maurice Poli en el del bandido Martínez) y de Giusva Fioravanti, protagonista infantil de muchas películas italianas de género de esos años, como el niño que ayuda a Shango.

Mientras el *spaghetti-western* iniciaba su declive a primeros de los años setenta, Anthony Steffen interpretó sus últimas películas. Así, en 1971 fue otro pistolero infalible en **Apocalipsis Joe/Un uomo chiamato Apocalisse Joe**, de Leopoldo Savona, donde interpreta un actor itinerante que, para tomar posesión de una mina heredada, no duda en enfrentarse a los bandidos encabezados por su eterno "adversario" Eduardo Fajardo. Con el acompañamiento de la banda sonora de Bruno Nicolai, la película presenta un héroe más irónico y menos dramático que los tipicos del actor, que resulta memorable en la escena socarrona de los créditos en la que recita el *Hamlet* de Shakespeare con la calavera en la mano, de la que asoma el *colt* con el que extermina a los bandidos que pretendían matarle. En 1972, bajo la dirección de Edoardo Mulargia, Anthony Steffen interpretó **Barro en los ojos** (*W, Django!*), como un hombre que, en la persecución de los asesinos de su mujer, termina colaborando, tras salvarle de la horca, con uno de ellos, Carranza (Glauco Onorato), que le ayuda en su lucha contra sus antiguos cómplices. En el cruento y memorable final, cuando el protagonista, con la pistola en la mano, mata a Carranza en una secuencia a cámara lenta a la manera de Peckinpah, la pantalla se tiñe del rojo de la sangre que mana de la herida, mientras suena un magnífico tema de Piero Umiliani. **Ba-**

rro en los ojos es el último gran *western* de Steffen, y se rodó en el sugerente escenario de Villa Mussolini, con la presencia de espléndidos secundarios como Giovanni Cianfriglia, Remo Capitani, Guido Galimberti y otros rostros conocidos del *spaghetti-western*.

Los últimos *westerns* de Anthony Steffen añadieron pocos aspectos interesantes a su filmografía. En sintonía con el progresivo declive del género, el actor se vio obligado a interpretar películas teñidas de ironía e inadecuadas para su incisivo rostro. En **La caza del oro/Lo credevano uno stinco di santo** (Juan Bosch, 1974), interpreta al pistolero Trash, quien, junto a su compañero Paco (Daniel Martín), acompaña al viejo Carver a recuperar el tesoro que años antes robó y por el cual pasó muchos años en prisión. En **Un, dos, tres... dispara otra vez/Tequila** (Tullio Demicheli, 1974), es el aventurero Tequila, que, acompañado por Jaguar (Roberto Camardiel), roba al forajido (Eduardo Fajardo) el tesoro guardado en su caja fuerte para cederlo a cambio de sus vidas a unos ciudadanos "modelo" que están a punto de ahorcarlos. Por último, en 1974 se estrenó también el postrer y más modesto *western* interpretado por Anthony Steffen, **Dallas/Il mio nome è Scopone e faccio sempre cappotto** (Juan Bosch), en la que, una vez más, es un pistolero, Dallas, que, con su compañero Lumacone (Fernando Sancho) y la bella Glenda (Gillian Hills), debe tomar posesión de un terreno con una mina. Los tres, antes rivales, deben unirse contra los villanos de turno, Bright (Robert Hundar) y Rompimani (Ricardo Palacios). Aunque la carrera de Steffen en el Oeste se cerró con estas películas menores, hay que resaltar que el actor, fiel a su búsqueda de nuevos papeles dentro del cine de género europeo, como ya lo había hecho en su periodo de oro, dio prueba de sus excelentes dotes interpretativas en algunos clásicos del *thrilling*, como **La notte che Evelyn uscí dalla tomba** (Emilio Miraglia, 1971) y **Sette scialli di seta gialla** (Sergio Pastore, 1972). Renovando su colaboración con Edoardo Mulargia en la exótica **Al Tropico del Cancro** (1972), asimismo bajo la dirección de José Luis Madrid interpretó junto a Gianni Garko **Siete chacales** (1974), una historia de aventuras similar a un *western*, ambientada en España. Después retomó su rol de justiciero en la película policiaca **Más allá de la violencia** (*Roma, l'altra faccia della violenza*; Mario Girolami, 1976), adecuando su personaje despiadado, resentido e inexorable a los violentos años setenta italianos.

A pesar de su abultada carrera, para los aficionados al cine de género Anthony Steffen siempre estará ligado al *spaghetti-western*. Todavía hoy, si pensamos en los momentos más intensos de la época de oro del *eurowestern*, en sus películas más cautivadoras y en sus héroes inolvidables, entre los protagonistas emblemáticos recordamos al joven Anthony Steffen en el comienzo de **Baño de sangre al salir el sol**: un hombre marcado por el destino, con los rasgos quemados por el sol, la mirada de plomo entre los párpados entreabiertos bajo el ala del sombrero calado hasta los ojos, que avanza en el polvo y el calor de un páramo hacia un doloroso destino de venganza, mientras la trompeta entona un lamento desgarrador...

Minnesota Clay

Actúa, dispara... o calla

Los intérpretes del cine español en el eurowestern

Eurowestern generoaren tipologiaren barruan, Espainiako zinemaren antzezleek ezinbesteko garrantzia dute. Are gehiago, 60ko hamarkadan lanean ari ziren aktore espainol askok, edozein belaunaldikoak izan arren, Europako western filmetan parte hartu zuten. Hala eta guztiz ere, filme kopuruagatik eta garrantziagatik Fernando Sancho nabarmendu zen, mexikar tipikoaren papera eginez.

Ignacio M. Fernández Mañas

En una escena de la comedia **Vente a ligar al Oeste** (Pedro Lazaga, 1971), que trataba sobre los rodajes de *westerns* en Almería, Benito (Alfredo Landa), el protagonista, se detiene a hablar con don Antonio (Antonio Ferrandis), un gran actor español de teatro venido a menos, que malvive dando vida a personajes secundarios o de figuración en estas producciones. Ante el aspecto andrajoso que presenta el actor, Benito le pregunta:

"- ¿De qué hace usted hoy? ¿De pobre?

- De sepulturero americano -le responde don Antonio-. *No hablo una sola palabra, pero tengo que estar ambientado. Luego me pondrán para tapar una puerta o disimular un proyector...".*

Es una particular mirada hacia el papel que desempeñaron los actores españoles en los *westerns* que se rodaron en nuestra nación. Implica una visión triste y pesimista que nace en el mismo momento en que se inicia el declive de las coproducciones europeas. Una visión que, sin embargo, el tiempo ha matizado, porque viendo la extensa producción de *westerns* europeos que se realizaron en la década de los 60 comprobamos que los intérpretes españoles aportaron un valor más que estimable a la hora de habitar las historias que estas películas nos mostraban. Hubo de todo, actores y actrices que protagonizaron *westerns*, aunque menos; e intérpretes que cubrieron con soltura y una gran profesionalidad los papeles secundarios, creando una respetable tipología, sin la cual no se podría concebir el cambio visual que conllevó el último gran periodo del *western* como género cinematográfico.

Por un puñado de dólares

Desde el comienzo del auge del *eurowestern*, incluso antes de producirse el fenómeno Sergio Leone, se estableció un prototipo para confeccionar los repartos de cada película. Un modelo que se repite en todos los restantes géneros realizados en régimen de coproducción. El protagonista, excepto en muy raras ocasiones, no era español. Habitualmente lo interpretaba un actor norteamericano poco conocido, de tercera fila, o una estrella hollywoodiense en decadencia, cuyo nombre aprovechaban los productores como reclamo publicitario. En pleno apogeo del *western* europeo, tras el inapelable éxito de **Por un puñado de dólares/ Per un pugno di dollari** (Sergio Leone, 1964), se incorporaron actores italianos para estos papeles, aunque a veces americanizaban sus nombres. Los actores españoles como mucho ejercían de coprotagonistas, aunque también hubo excepciones, pues Francisco Martínez Celeiro, más conocido como George Martin, encarnó papeles protagonistas varias veces.

Al principio, el idioma fue un problema. Pocos actores españoles hablaban inglés, y sólo ellos pudieron intervenir en los *westerns* de coproducción hispano-norteamericana (Fernando Rey, Fernando Hilbeck, Antonio Mayans, José Nieto, Luis Prendes, Jorge Rigaud, Gustavo Rojo...). De todos modos, la solución en buena parte de los casos se halló permitiendo que cada actor hablase en su lengua. La muestra se pudo fraguar en el rodaje de **Por un puñado de dólares**, donde, según Carlos Aguilar, existió una *"delirante promiscuidad de idiomas"* (1).

El sindicato, el trabajo y la generosidad

Entre los requisitos que la legislación española exigía para el rodaje

de coproducciones en el territorio español figuraba el de *"que la participación en los equipos técnicos y artísticos se ajustasen a las normas dictadas por el Sindicato Nacional del Espectáculo"*. Esta orden fue aprobada en mayo de 1953, cuando Gabriel Arias Salgado era ministro de Información y Turismo; once años después, ocupando ese cargo ya Manuel Fraga Iribarne, se ratificó la que *"regulaba la realización de películas cinematográficas en régimen de coproducción"* (2).

Así pues, los máximos responsables de este Sindicato representaban un cometido fundamental a la hora de conceder los permisos para los rodajes de coproducciones y, por ende, de *westerns* europeos en los años 60. Algunos actores han comentado que esos puestos sirvieron para favorecer a las personas que los ostentaban, ya que pudieron conseguir más contratos que otros intérpretes españoles. Por ejemplo, Aldo Sambrell refirió que *"el sentir general era que las personas que componían la Junta que aceptaba la calificación de los guiones de alguna forma se beneficiaban"* (3). En esta línea, Tito García afirma sobre los altos cargos de este Sindicato que cuando les llegaba un guión *"... siempre escogían el mejor personaje que había y obligaban a la productora a que dijera que sí..."*, porque de lo contrario *"no autorizaban el rodaje de la película"* (4). Asimismo, señaló que entre aquéllos había uno, ya fallecido, *"... que tenía su propio doble para hacer papeles en otras películas, porque no le daba tiempo a hacerlas"*, cobraba *"un sueldo fabuloso, y luego al doble le daba dos pesetas"* (5).

En respuesta a las personas que sostenían que trabajaba tanto por ser presidente del Sindicato en la década de los 60, Eduardo Fajardo manifestó: *"Recuerda que yo fui uno de esos pocos actores que tuvieron la suerte (...) de ser contratados por la marca Cifesa, que entonces era lo que para los norteamericanos la Metro Goldwyn Mayer (...) antes de ser presidente de los actores"* (6).

Independientemente de estos debates, no puede refutarse que los numerosos *westerns* europeos que se realizaron en España generaron un trabajo más que suficiente para los actores y las actrices del país. Por ejemplo, Álvaro de Luna, quien empezó como "especialista", refiriéndose a Almería, cuenta: *"... para todos los actores de aquel momento era un poco como la tierra prometida... Estar allí quería decir que estabas trabajando"* (7).

Era tal la necesidad de actores secundarios que muchos llegaron a trabajar, debido a lo reducido de su papel, en dos o tres coproducciones al mismo tiempo; en ocasiones, se estimularon colaboraciones desinteresadas como la que cuenta Tonino Valerii: *"Un productor me dijo*: 'Veo que estos tres actores están trabajando contigo. Me gustaría que hicieran una escena conmigo, pero no tengo dinero para pagarles'. *Comenté esto con los actores, que eran amigos, Canalejas, Robledo... Les dije que sinceramente el productor no tenía dinero para pagarles, era sólo una escena. Como eran cordiales amigos, lo hicieron"* (8).

Sus nombres no eran Ninguno

Las anécdotas divertidas, el trabajo duro, algunos sinsabores y menosprecios, la necesidad... Son múltiples los factores que dibujan la constante presencia de los aproximadamente 250 intérpretes españoles en la historia del *western* europeo. Diversas generaciones de aquéllos confluyeron en el último periodo de esplendor del *western*, en el que España no sólo aportó el paisaje, sino también la imaginación, la creatividad y la dignidad del trabajo bien hecho, como lo mostraron insistentemente todos los profesionales cinematográficos de la nación, no sólo los intérpretes.

A fin de conocer la participación de esta gran nómina de actores y actrices en la aventura del *eurowestern*, estableceremos cuatro grupos: el primero detallará la participación de quienes iniciaron sus interpretaciones cinematográficas antes del fin de la Guerra Civil; el segundo precisará la aportación de los que comenzaron su andadura en el cine entre 1939 y 1949; luego se determinará la labor de la promoción surgida entre los años 1950 y 1960, ambos inclusive; y por último, se concretará el trabajo de la hornada de intérpretes que aparecieron en las pantallas después de 1960.

El denominador común estriba, mayores o menores condiciones interpretativas aparte, en un físico mínimamente favorable, fuera cual fuera la tipología a cubrir, desde el forajido al tabernero.

Mudos y parlantes (antes de 1939)

De esta generación, Jorge Rigaud, nacionalizado español al final de la década de los 50, fue el actor que más papeles interpretó en los *westerns* europeos. Su estilo refinado y su capacidad interpretativa se paseará por unos veinte *westerns*, comenzando con **Brandy/Cavalca e uccidi** (1963), primer largometraje de José Luis Borau, y terminando perdido en el insultante film de Antonio Margheriti **Fantasmas en el Oeste/Whisky e fantasmi** (1974). Por su parte, Rufino Inglés comenzó a trabajar en la etapa silente. Después de la Guerra Civil, interviene en una parodia del *western* de Eduardo G. Maroto, **Oro vil** (1941). Más tarde, Joaquín Romero Marchent le llamó para **El Coyote** (1955), y en la década de los 60 participa en unos quince *westerns*, con cintas como las casi gemelas de José María Elorrieta **El fuerte perdido** (1963) y **El hombre de la diligencia** (1964). Su última aparición fue en **Un dólar de recompensa/La preda e l'avvoltoio** (Rafael Romero Marchent, 1971).

Tanto a Julio Peña como a Fernando Rey, el dominio del inglés les facilitó la participación en toda clase de coproducciones rodadas en la década de los 60. Al primero, le sirvió para cerrar dignamente su carrera e intervenir entre 1964 y 1971 en doce *westerns* europeos, dirigidos, entre otros, por algunos de los máximos especialistas, como Duccio Tessari, Sergio Corbucci y Tonino Valerii. Al segundo, para ampliar su carrera internacional actuando en otros tantos títulos de este género, aunque sólo cinco se pueden encuadrar dentro del *eurowestern*, principalmente **Joe, el implacable/Navajo Joe** (1967), de Sergio Corbucci, y **Muerte de un presidente/Il prezzo del potere** (1969), de Tonino Valerii; el resto forma parte del *western* americano con influencias europeas, por ejemplo **Al infierno, gringo** (*Land Raiders*, 1969), de Nathan Juran.

Del mismo modo que Fernando Rey, José Nieto, cuyo bautismo cinematográfico se lo debió a Florián Rey allá por el año 1925, se estrenó en el *western* con la coproducción hispano-norteamericana **Tierra brutal/The Savage Guns** (Michael Carreras, 1962). Continuó con dos coproducciones hispano-italianas pre-Leone, **Los rurales de Texas/I due violenti** y **El hombre del valle maldito/L'uomo della valle maledetta**, que Primo Zeglio dirigió en 1964. Figurará con papeles de poca entidad en siete *westerns* más, siendo el último **Caballos salvajes/Valdez, il mezzosangue** (1973), coproducción hispano-italo-francesa a cargo del especializado John Sturges y con el mismísimo Charles Bronson en el papel estelar.

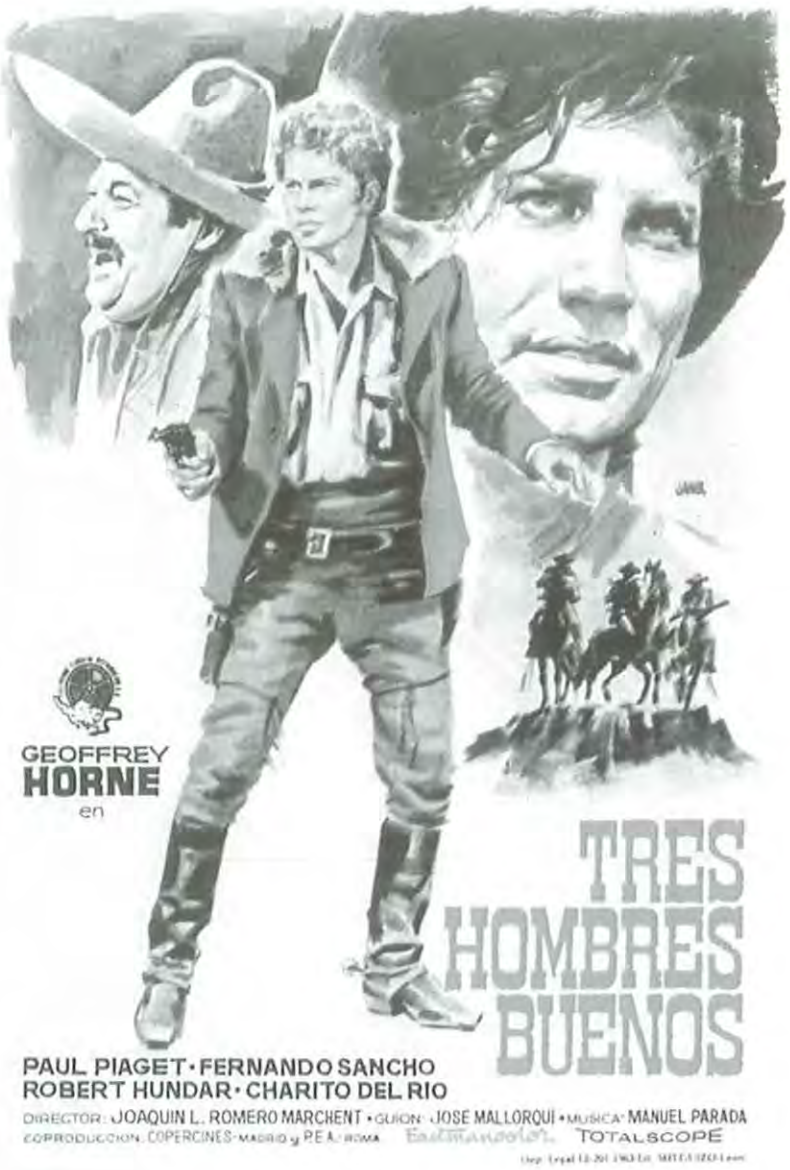
Uno de los principales galanes de los años 40 y la pareja de Sara Montiel en **El último cuplé** (Juan de Orduña, 1957), Armando Calvo, acabó su carrera cinematográfica interpretando papeles secundarios en coproducciones mediterráneas del estilo de los ocho *westerns* en que intervino entre 1964 y 1968, sobre todo para Mario Caiano y Rafael Romero Marchent. Otro galán, pero del cine mudo español, Javier de Rivera, cuya primera película se estrenó en 1918, terminó dando vida a personajes de escasa entidad en *westerns* como **La furia de Johnny Kid/Dove si spara di più** (Gianni Puccini, 1967), **La última aventura del Zorro/Zorro, il dominatore** (José Luis Merino, 1970), o el subproducto estilo Trinidad **Caray, ¡qué palizas!/La pacienza ha un limite... noi no** (Franco Ciferri, 1975).

Los hermanos Álvarez Quintero empujaron hacia las tablas a Jesús Tordesillas, quien compaginó durante muchos años los escenarios con la pantalla; y Joaquín Romero Marchent le apadrinó en su bautismo en el *western* con **La venganza del Zorro** (1961). Luego, en los cinco años siguientes llegaría a aparecer en otros siete, pero sin mayor calado.

Otros actores de este grupo que aparecieron entre cuatro y seis *westerns* europeos fueron los ac-

tualmente míticos Alfredo Mayo, Luis Prendes, Andrés Mejuto y Antonio Vico. De los que sólo participaron en menos de cuatro títulos figuran Manuel Arbó, Carlos Casaravilla, Félix Dafauce, José Marco Davo, Erasmo Pascual, Luis Peña, José Prada, Roberto Rey, José Rogés, Jacinto San Emeterio y Antonio Vilar, todos ellos de tampoco desdeñable relevancia en la historia de nuestro cine. A José Isbert y a Manuel Morán no podemos olvidarlos, por el sueño memorable de **Bienvenido, Mr. Marshall** (Luis García Berlanga, 1952).

Entre las actrices, habría que mencionar en primer lugar a Inocencia Alcubierre, protagonista de **Lilian**, el primer *western* español que dirigió Juan Palleja en 1921. Florencia Bécquer protagonizó la mencionada **Oro vil**; y Ana María Custodio desempeñó papeles menores en el reparto de dos películas del Oeste rodadas en la década de los 60. En cambio, la italiana y mujer de Primo Zeglio, Paola Barbara, que había destacado en el cine español durante los años 40, volvió a nuestra cinematografía en la etapa de las coproducciones, saliendo en seis *westerns*, y no sólo de su marido.



Entre suspiros, clavos y locuras (1939-1949)

No sólo de esta promoción, sino de todo el cine español, Fernando Sancho ha sido el actor que más veces ha intervenido en *westerns* europeos. En nada menos que 58 títulos está presente este aragonés, que en la década de los 60 fue *"uno de los pilares del entonces poderosísimo Sindicato Nacional del Espectáculo"* (9). Es más, de las 54 películas en las que participó entre 1964 y 1968, 36 son del Oeste. Si Florián Rey le consiguió su primer papel secundario, Joaquín Romero Marchent, como a muchos otros, fue quien le proporcionó su primer trabajo en el *western*. El mismo cineasta ha comentado que *"Fernando Sancho fue una auténtica estrella en los años 60 gracias al* western. *Había hecho un papelito en* ***La venganza del Zorro****, de sargento, y una vez, bromeando, advertí que imitaba muy bien al típico mexicano del Oeste. Entonces, se me ocurrió darle un papel de mexicano en* ***Tres hombres buenos*** *(1963), y a partir de ahí no paró de hacer mexicanos. Lo pedían los propios distribuidores italianos, les divertía mucho cómo lo hacía. Fíjate, sin ir más lejos, en mi siguiente* western, ***El sabor de la venganza*** *(1963), su intervención fue una imposición de Grimaldi, ese personaje no estaba en el guión. Pero Grimaldi me dijo:* 'Una de mis condiciones es que haya un personaje mexicano, y que lo haga Fernando Sancho'. *Él obtuvo una popularidad en Italia que no podrías creer. Yo he estado con él en Roma varias veces y la gente lo paraba por la calle, le pedían autógrafos..."* (10). En este sentido, después de su muerte, el prestigioso crítico italiano Giorgio Placereani en un periódico de Trieste reclamó a los programadores de televisión un homenaje a Fernando Sancho, afirmando que *"no era un gran actor, pero cuando aparecía el público decía:* '¡Es él!'. *Y tenía razón; con Clint Eastwood, Giuliano Gemma y Lee Van Cleef, el* western *italiano era Fernando Sancho. (...) Fernando Sancho, bandido de la mugre, ha sido el villano oficial del* spaghetti-western" (11).

Del mismo modo que a los mentados Rufino Inglés, Jesús Tordesillas y Fernando Sancho, a Antonio Molino Rojo, quien entró en la industria del cine como figurante, "especialista" y doble de luces, le dio la alternativa en el género del Oeste Joaquín Romero Marchent en **La venganza del Zorro**. Luego actuaría en otros treinta títulos, entre ellos todos los de Sergio Leone.

Eduardo Fajardo cuenta con una de las filmografías más abundantes de nuestro cine. En la década del apogeo del *western* europeo llegó a estar presente en veintinueve títulos, dando vida habitualmente a villanos refinados y sádicos, tal como creó en su debut en el género, **Django** (1966), dirigida por Sergio Corbucci, con quien colaboró en otros *westerns*. Su última aparición en el género se puede ver en la coproducción hispano-norteamericana **Yellow Hair And The Pecos Kid** (Matt Cimber, 1984).

Uno de los secundarios españoles que con su físico orondo y cotidiano más participó en las películas del Oeste europeas fue José Riesgo, que se adaptó a los personajes de veintiocho cintas de este género. Por su parte, Xan Das Bolas, cuya filmografía *"es la más copiosa de la historia del cine español"* (12), dio también sus primeros pasos en el *western* gracias a **El Coyote**. Después vendrían diecinueve títulos más, coincidiendo en este número de *westerns* con el húngaro Barta Barry, cuyo bautizo en este género fue en **Gringo/Duello nel Texas** (Ricardo Blasco, 1963). Otro de los sólidos secundarios del cine español, el gran Antonio Casas, también se dejó atraer por la llamada del *western* hasta figurar en dieciséis producciones, alguna tan importante como **Minnesota Clay** (Sergio Corbucci, 1964), o la mismísima **El bueno, el feo y el malo** (*Il buono, il brutto, il cattivo*, 1966), de Sergio Leone.

La última etapa de la carrera cinematográfica del actor José Jaspe se desarrolla dentro de las coproducciones de género; concretamente en las del Oeste europeo, se deja ver en catorce, por lo común en papeles de villano. Ya en sus comienzos, en la década de los 40, había actuado para la paródica **El sobrino de don Buffalo Bill** (Ramón Barreiro, 1944).

De esta generación de actores surgidos entre 1939 y 1949, hubo muchos otros que actuaron en *westerns* europeos: los bonachones Gustavo Re y Ángel Álvarez, con catorce y doce títulos, respectivamente; el excelente José Bódalo y el apuesto Gustavo Rojo, que intervinieron en diez cintas; Beni Deus y Tomás Blanco, que estuvieron en la nómina de nueve *westerns*; Rafael Bardem, Manuel Monroy y Carlos Otero -que entraron en el *western* también con **El Coyote**- Manuel Alexandre; Antonio Almorós; Eduardo Calvo; Alberto Dalbes; Félix Fernández; Manuel Guitián; Narciso Ibáñez Menta; Alberto de Mendoza; Jorge Mistral, protagonista de **Los pistoleros de Casa Grande/The Gunfighters of Casa Grande** (Roy Rowland, 1963); José Orjas, Francisco Rabal; Rubén Rojo; Conrado San

Joe el implacable

Martín, cuya primera interpretación cinematográfica consistió en un fugaz papel en la parodia citada **Oro vil**; José María Seoane…

De las actrices de esta promoción, ninguna, excepto María Martín, que intervino en seis *westerns* entre 1966 y 1971, se dejó ver en más de dos películas del género. Además de la rubia marbellí, hay que mencionar a Susana Campos; Lola Gaos; María Isbert; Julia Pachelo; Emma Penella; Rosita Yarza y las folclóricas Paquita Rico, heroína de **Tierra brutal**, y Carmen Sevilla, protagonista en **El más fabuloso golpe del Far-West** (José Antonio de la Loma, 1971).

Realistas y costumbristas (1950-1960)

De esta generación de actores que se incorporaron a la pantalla en la sexta década del siglo XX, Luis Induni, nacido en Italia y nacionalizado español en 1959, fue el que más participó en los *westerns* europeos, superando los cuarenta rodajes. Por su parte, José Canalejas debutó en la pantalla en 1960, convirtiéndose en una de las presencias más insistentes del *spaghetti-western* con unos cuarenta títulos. En algunos años, su trabajo estuvo exclusivamente dedicado a este género, casi siempre en roles insignificantes.

A José Manuel Martín se le puede considerar como uno de los villanos característicos del cine español. Antes de iniciar su periplo a través del *western* de producción mediterránea había aparecido en cerca de cuarenta películas. Por su aspecto, dio vida en sus más de treinta títulos del Oeste a forajidos sin escrúpulos o campesinos taciturnos y humillados. Lo mismo que Martín, Cris Huerta se prodigó en más de treinta *westerns* europeos, en donde gracias a su corpulencia encarnó papeles de villano, a veces rayando el sadismo, por ejemplo en **Joe, el implacable**, o de personajes con cierta vena cómica, durante el declive autoparódico del género.

De la solvencia interpretativa del orondo Roberto Camardiel también se benefició el *spaghetti-western*. Veinticuatro cintas lo avalan, en las que este aragonés recrea villanos brutales o borrachines dicharacheros. El también lustroso Tito García es otro de los secundarios españoles que encontró un filón en las coproducciones europeas, interpretando tanto personajes crueles como bonachones, al igual que Cris Huerta. Entró en el mundo del *western* de la mano de Agustín Navarro con **Cuatro balazos/Il vendicatore di Kansas City** (1963), y continuó en otros veintitrés títulos de este género. Con **Los cuatreros** (Ramón Torrado, 1964) debuta Rafael Hernández en el *western*. Serán en otras catorce películas donde este motorista de la Policía Municipal de Madrid convertido en prolífico actor secundario trabajará hasta 1972. De los catorce *westerns* en que interviene Carlos Romero Marchent, sólo dos no son dirigidos por sus hermanos mayores Joaquín y Rafael: **Arizona vuelve/Arizona si scatenò e li fece fuori tutti** (Sergio Martino, 1970) y **Viva la muerte... ¡tuya!/Viva la muerte... tua!** (Duccio Tessari, 1972).

El americano Craig Hill, que había hecho papeles secundarios para John Ford y Sam Fuller, se instaló en la catalana Begur en 1978, pero fue mucho antes cuando por primera vez se incorporó al reparto de un *western* europeo: **Ocaso de un pistolero/Mani di pistolero** (1965), de Rafael Romero Marchent. Luego, con rango de protagonista en general, figuró en otras once cintas más del Oeste, destacando en **Cazador de recompensas/Per il gusto di uccidere** (1966), de Tonino Valerii.

Desde que en 1965 apareció en el *western* hispano-alemán **Un lugar llamado Glory/Der hölle von Manitoba** (Sheldon Reynolds), la imagen del joven galán Ángel del Pozo se endureció. Antes, este actor había coprotagonizado con René "Fray Escoba" Muñoz su primer *western*: **Bienvenido, padre Murray** (Ramón Torrado, 1963). Posteriormente ejecutó diez interpretaciones más enmarcadas en este género.

Jesús Puente cerró su etapa de actor de *spaghetti-western* con la película de Rafael Romero Marchent **Dos hombres van a morir/Ringo, il cavaliere solitario** (1968). Fue un periodo de once títulos que había iniciado cinco años antes a las órdenes de José María Elorrieta y alcanzó sus mayores cotas a las órdenes de los hermanos Romero Marchent.

"Silvanito", el personaje que le brindó Sergio Leone al excelente José Calvo en **Por un puñado de dólares**, le facilitó una cierta continuidad en el género, incluso con películas sin participación española, como **El día de la ira** (*I giorni dell'ira*, 1967), de Tonino Valerii. De todos modos, el debut de este actor madrileño en el género del Oeste fue gracias, como en tantos otros casos, a Joaquín Romero Marchent en **El Coyote**.

Después de actuar en dieciséis películas, el almeriense Leo Anchóriz apareció en el *western* hispano-norteamericano de Sidney Pink **El dedo en el gatillo/Finger of the Trigger** (1964). Dentro del género, en sus siguientes títulos creó un tipo de personaje brutal y sádico, mayormente para Enzo G. Castellari y Franco Giraldi. Antonio Giménez Escribano, quien abandonó la abogacía a los 56 años para iniciar su carrera cinematográfica, llegó a intervenir en diez *westerns* europeos. El actor secundario Fernando Sánchez Pollack, *"dado su rostro reseco y agrietado, a la manera de José Manuel Martín"*, interpretó en el periodo de esplendor del *eurowestern "tanto a bandoleros crueles como campesinos atropellados"* (13). En 1965, con **El sheriff no dispara/Lo sceriffo che non spara** (José Luis Monter) entra en el mundo del *western* Manuel Zarzo, quien luego haría otras ocho incursiones en el género. Su último título es **El Coyote. La película** (Mario Camus, 1998).

De esta promoción de intérpretes cinematográficos también figuraron en *spaghetti-westerns* actores de la diversidad de Simón Andreu, Ángel Aranda, Enrique Ávila, José María Caffarel, Luis Ciges, Germán Cobos, Luis Dávila, Fernando Delgado, Juan Luis Galiardo, Manuel Gil, Miguel Gila, Agustín González, José Guardiola, Emilio Gutiérrez Caba, Jesús Guzmán, Luis Marín, Julián Mateos, Antonio Mayans, Sergio Mendizábal, José Moreno, Venancio Muro, Mario Pardo, José Ma-

ría Prada, Milo Quesada, José Rubio, Espartaco Santoni, Pastor Serrador, José María Tasso, Jack Taylor, Julián Ugarte...

Con respecto a las actrices de la década anterior, cabe destacar, por un lado, que hubo un mayor número de ellas que trabajaron para el género, aunque, por supuesto, nunca superaron al de los actores; y por otro, que en algunos casos los papeles que interpretan tienen más entidad que la de sus compañeros españoles. La hermosa Diana Lorys es la actriz española que aparece en más *westerns*. Fue, también en este caso, Joaquín Romero Marchent quien le dio la primera oportunidad con un pequeño papel para **Cabalgando hacia la muerte/L'ombra di Zorro** (1962). Después vendrían doce títulos más, hasta que cerró su carrera artística en 1977.

Por su parte, la distinguida María Silva, igualmente introducida en el género por Joaquín Romero Marchent, acabó sus viajes al Oeste con un díptico rodado por el hermano de éste, Rafael, en 1980: **El lobo negro** y **Duelo a muerte**. La *vamp* francesa Silvia Solar empieza en el *western* en 1963, y durante los cinco años siguientes llegó a participar en siete cintas más de este género. Nuria Torray, en su escasa filmografía, cuenta con cinco títulos enmarcados en el *eurowestern*. Elisa Montés, hermana de las artísticamente más afortunadas Emma Penella y Terele Pávez, protagonizó en 1965 **El proscrito de Río Colorado** (Maury Dexter), con George Montgomery, continuando al año siguiente con tres *westerns* más; finalmente, en el año 1971 terminaría su paso por este género.

Otras actrices de esta promoción que trabajaron durante este periodo de esplendor del *western* europeo fueron Mercedes Alonso; Maite Blasco; Pilar Cansino; Mara Cruz; María Cuadra; Gemma Cuervo; María Luz Galicia, que fue la protagonista de las tres cintas del Oeste que rodó en 1962 y 1963; Vicky Lagos; Katia Loritz; Margarita Lozano -llevada al *western* por Sergio Leone en **Por un puñado de dólares**-, María Mahor; Luz Márquez; Marta May; Mikaela (quien protagonizó sus dos únicos *westerns* en 1963 bajo la dirección de Ricardo Blasco); Lina Rosales; Yelena Samarina...

Ye-yes, modernos y posmodernos (desde 1960...)

De la generación que se incorporó al cine en la década de esplendor de las coproducciones mediterráneas, el adusto Frank Braña fue el actor que más veces apareció en los *westerns* europeos. Ingresó como "especialista" y después consiguió papeles de cierta envergadura, en general con personajes de esbirro.

Condenados a vivir

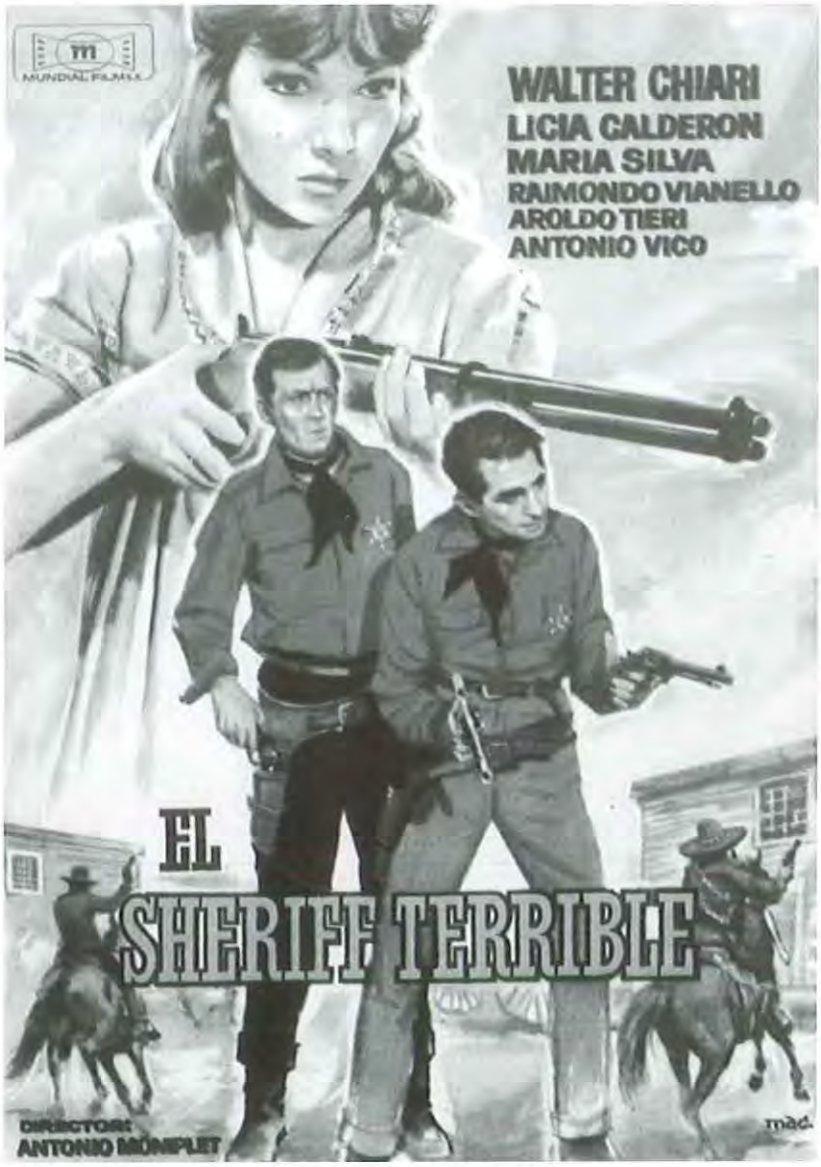
Al igual que tantos, Aldo Sambrell llegó al *western* bajo la dirección de Joaquín Romero Marchent, quien ha dicho de él: *"... Empezó en el* western *conmigo, haciendo virtualmente un extra en* ***Tres hombres buenos****, y después un papel muy pequeño en* ***El sabor de la venganza****. A Sambrell quien lo sacaba siempre era Sergio Leone"* (14). Este actor madrileño, que ha intervenido en unos cincuenta títulos inscritos en el género del Oeste, efectivamente trabajó en todos los *westerns* que realizó el autor de la trilogía del dólar, destacando su personaje de "Cuchillo" en **La muerte tenía un precio/Per qualche dollaro in più** (1965), y supuso una de las presencias más tenaces y representativas en el Oeste mediterráneo, especializándose en *desperados* y malvados militares mexicanos (15).

En una línea de trabajo como la de Frank Braña, su amigo Luis Barboo intervino en más de treinta *westerns*. Su corpulenta constitución, su expresión pétrea y la cicatriz que le cruza el rostro lo convirtieron en un tipo característico de estas películas. Víctor Israel es otro de los actores secundarios que se prodigó en los *eurowesterns*, participando en cerca de veinticinco títulos. Su peculiar figura está *"unida a sujetos sin escrúpulos, malignos, poco de fiar, o a sicarios de réplica corta y muer*te *rápida"* (16). La figura de Ricardo Palacios, que se mostró en veinte *westerns*, era inconfundible: *"... cuerpo orondo y enorme, expresión entre sádica y acobardada, movimientos jadeantes y al tiempo amenazadores, tono de voz ronco y profundo con matices irónicos"* (17). Menos llamativo era Lorenzo Robledo, con todo visto en los *westerns* de Leone.

Acompañado del magnífico Jack Taylor, George Martin (alias del subcampeón de España de gimnasia olímpica Francisco Martínez Celeiro) entró en el *western* como protagonista de **Fuera de la ley**, que en 1963 dirigió León Klimovsky. Más de quince títulos del Oeste figuran en la filmografía de este actor, que llegó a repetir un personaje: el pistolero Clint, surgido en la película de Alfonso Balcázar **Clint el solitario/Clint, il solitario** (1967) y cinco años después reaparecido con el mismo director en **El retorno de Clint el solitario/Il ritorno di Clint il solitario** (1972), cinta *"claramente mediocre, pero hasta simpática en su contexto por remitir más a los clásicos norteamericanos del género (el protagonista no es un inhumano Sabata o Sartana, sino un* cowboy *que lucha con su pasado) que al* spaghetti-western*"* (18). En la época de decadencia del género, Martin llegó a escribir, producir, realizar, protagonizar y distribuir **Demasiados muertos para Tex** (1973), cinta inscrita en lo que algunos críticos han llamado *"chorizo-western"*.

La tercera película en la que trabaja Álvaro de Luna como actor es **Antes llega la muerte/I sette del Texas** (1964), dirigida por Joaquín Romero Marchent, con quien trabajaría en otros dos *westerns*, **Aventuras del Oeste/Sette ore di fuoco** (1964) y **Fedra West/Io non perdono... uccido** (1967). De todos modos, sería con el director italiano Sergio Corbucci con quien trabajaría más, en otros cinco *westerns*, entre 1964 y 1972. Charly Bravo, a diferencia de otros profesionales, llegó al género del Oeste a finales de la década de los 60, pero aprovechó el tiempo y lo hemos podido ver en unas quince películas del Oeste, al igual que Álvaro de Luna en cometidos menores e invariablemente rudos.

Casi con el mismo número de cintas en su haber, el apuesto Daniel Martín empezó antes. Concretamente con la obra que revolucionó el género, **Por un puñado de dólares**, interpretando al sufrido esposo de Marisol (Marianne Koch). Acto seguido, protagoniza la versión que el alemán Harald Reinl hizo de la ho-



mónima novela de Fenimore Cooper **El último mohicano./ Der Letzte Mohikaner** (1965). De inmediato, pero en esta ocasión dirigido por Mateo Cano, rodará una especie de continuación en **Uncas, el fin de una raza/ L'ultimo dei mohicani** (1965), reincidiendo después intermitentemente en el género.

Fernando Hilbeck llegó al cine de la mano de Michael Curtiz en 1961. Un año después, Antonio Momplet, con **El sheriff terrible/Due contro tutti**, lo introdujo en el *western*, para el que actuaría en otras diez ocasiones. En cuanto al popular Sancho Gracia, la segunda película que interpretó fue **El Zorro cabalga otra vez/Il giuramento di Zorro** (Ricardo Blasco, 1965). Luego estaría presente en ocho títulos, entre ellos la *cult movie* **Oro maldito/Se sei vivo, spara** (1967), de Giulio Questi (19). El actor secundario Antonio Pica, con su papel en **El hombre que mató a Billy el Niño/E divenne il più spietato bandito del Sud** (Julio Buchs, 1967), entró en el *western*, dentro del que trabajaría en unos diez títulos más.

Mestizo (Julio Buchs, 1966) contó como protagonista a Hugo Blanco, un actor argentino afincado en España que ya había participado con papeles secundarios en varios *westerns*. Su presencia, *"a medio camino entre John Garfield* y *Henry Silva"* (20), figura marcadamente en un total de ocho cintas dedicadas a este género.

En su tercer trabajo para el cine, Manuel de Blas llegaría al *western*, como muchos de los nombrados en este artículo, de la mano de Joaquín Romero Marchent. A él le correspondió con **Aventuras del Oeste**. Hasta 1969 no volvería a este género, entonces dirigido por el hermano de su introductor. Luego estaría en otras cinco cintas más. La tercera y cuarta película de Antonio Iranzo fueron sendos *westerns*: **Tierra de fuego/Vergeltung in Catano** (Jaime J. Balcázar, 1965) y **El precio de un hombre/The Bounty Killer** (Eugenio Martín, 1966). El último título de este género en el que intervino fue **Condenados a vivir** (Joaquín Romero Marchent, 1971).

Otros actores importantes que entraron poco después en el mundo de la interpretación cinematográfica obtuvieron también papeles en películas del Oeste: Miguel Bosé; Ramiro Oliveros; José Sancho; José Coronado, protagonista de la versión que Mario Camus hizo del Coyote en 1998...

De las actrices de esta promoción, la catalana Mónica Randall ha sido la que más veces ha intervenido en *westerns*. Con su tercer largometraje, **Héroes del Oeste/ Gli eroi del West** (Steno, 1964), entró a formar parte del grupo de intérpretes españoles que conformaron los repartos de numerosos *eurowesterns*. Hasta 1971, año en el que llegó a participar en tres títulos de este género, esta actriz apareció en un total de once.

La hermosa almeriense Nieves Navarro, en muchas cintas acreditada como Susan Scott, estuvo presente en nueve *westerns*. **Una pistola para Ringo/Una pistola per Ringo** (Duccio Tessari, 1965) fue el primero -y su segunda actuación cinematográfica-, mientras que **El halcón y la presa/La resa dei conti** (Sergio Sollima, 1967) contiene el más memorable de sus roles para el géne-

ro. Con **La muerte llega arrastrándose/Hai sbagliato... dovedi uccidermi subito!** (Mario Bianchi, 1972), un híbrido de los dos géneros en los que ella más trabajó, el *western* y el *giallo*, cierra el capítulo de esta actriz en el *spaghetti-western*.

La única película que interpretó la americana afincada en Madrid Patty Shepard en el año 1975 fue su último *western*, **El kárate, el colt y el impostor/Là dove non batte il sole** (Antonio Margheriti), terminando una etapa de seis cintas del Oeste, iniciada nueve años antes con **Frontera al sur/ Kitosch, l'uomo che veniva dal Nord** (José Luis Merino, 1967). Por su parte, la argentina Perla Cristal rodó los cinco *westerns* de su filmografía en 1966 y en 1968. Pilar Velázquez, después de haber rodado cuatro películas del Oeste, acabó en el género compartiendo protagonismo con Gianni Garko en **Y le llamaban el Halcón/ Uomo avvisato mezzo amazzato, parola di Spirito Santo** (Giuliano Carnimeo, 1972). Teresa Gimpera compaginó sus actuaciones con los directores de la "Escuela de Barcelona" con otras en filmes de diversos géneros, como los cuatro *westerns* que interpretó entre 1967 y 1972.

Otras actrices de esta larga promoción que aparecieron en *westerns* fueron: Charo López, con tres títulos; Emma Cohen, que se inició de la mano de Joaquín Romero Marchent en **Condenados a vivir**; Sara Lezana, que intervino en tres cintas del Oeste, del mismo modo que Esperanza Roy; María José Alfonso; Cristina Galbó; Ágata Lys; Maribel Martín; Mirta Miller; La Polaca; Teresa Rabal; Elisa Ramírez; Charo Soriano; Rosanna Yanni... A todo esto, la mismísima Marisa Paredes intervino en un *spaghetti-western*, **Réquiem para el gringo/Requiem per un gringo** (1968), de José Luis Merino, y la mítica Soledad Miranda -la erótica Susan Korda de Jesús Franco- protagonizó **Sugar Colt** (Franco Giraldi, 1967).

Condenados a vivir

Antes llega el *western*

Aunque de vez en cuando alguien se aventura a rodar un *western*, en estos días tenemos conciencia de que tal género en Europa representa un momento glorioso de la historia cinematográfica del continente. Esos intentos por levantarlo se quedan, con suerte, en meros ejercicios nostálgicos. La etapa dorada del *western* europeo se diluyó a mediados de la década de los 70, cuando, como refiere, presentando, Christopher Lee, *"... el cine americano toma el relevo de lo comercial, convirtiendo los valores y temas de la serie B en proyectos de gran presupuesto"* (21).

Significativamente, cada vez son más los que suscriben las palabras de John Milius: *"En el mundo somos muchos los que amamos los spaghetti-westerns y los echamos de menos. La muerte del* spaghetti-western *es una de las grandes tragedias"* (22). El guionista y director Fernando Di Leo, culpa de esa muerte a *"... los exhibidores, porque en las butacas percibieron que el público quería muchas muertes, y por tanto, la historia no contaba, los protagonistas no estaban bien diseñados, los guiones eran inexistentes..."* (23).

No es atrevido afirmar que la historia del *western* europeo no sería la misma sin la presencia de los intérpretes del cine español. De ese puñado de artistas de distintas generaciones y estilos interpretativos que confluyeron, como si de un *western* de Howard Hawks se

tratase, en un momento clave del desarrollo histórico del cine europeo, cuando frente al poder decaído de Hollywood se encontró en la coproducción y en los géneros los filones para combatirlo.

Probablemente, el *western* sea el más importante de estos géneros, pues aportó radicales cambios estéticos y temáticos. En las tramas que lo construyeron, donde se mezcla lo bueno, lo feo y lo malo, hijas o degeneraciones de la "trilogía del dólar", destacan esos rostros curtidos en mil bregas, esas figuras que nos mostraban el buen hacer y el saber estar. Ellas y ellos, las actrices y los actores españoles, supieron numerosas veces dar el necesario toque de dignidad para que el *western* europeo tuviese su precio.

NOTAS

1. Aguilar, Carlos: *Sergio Leone*. Cátedra. Madrid, 1990.

2. Caparrós Masegosa, Lola; Fernández Mañas, Ignacio; Soler Vizcaíno, Juan: *La producción cinematográfica en Almería: 1951-1975*. Instituto de Estudios Almerienses. Almería, 1997.

3. "Estrellas de paso. 1ª parte". Capítulo 5º de la serie televisiva **Almería, tierra de cine**, dirigida y co-escrita por Juan Soler Vizcaíno (Lei Producciones para Canal Sur, 1993).

4. Ibídem.

5. Ibídem.

6. Ibídem.

7. "Estrellas de paso. 2ª parte". Capítulo 6º de la serie televisiva **Almería, tierra de cine**, dirigida y co-escrita por Juan Soler Vizcaíno (Lei Producciones para Canal Sur, 1993).

8. "El paisaje y la luz". Capítulo 4º de la serie televisiva **Almería, tierra de cine**, dirigida y co-escrita por Juan Soler Vizcaíno (Lei Producciones para Canal Sur, 1993).

9. Aguilar, Carlos; Genover, Jaume: *Las estrellas de nuestro cine*. Alianza Editorial. Madrid, 1996. Esta obra supone una referencia imprescindible para poder estudiar y profundizar en la historia de los intérpretes españoles.

10. Aguilar, Carlos: *Joaquín Romero Marchent. La firmeza del profesional*. Diputación de Almería. Almería, 1999.

11. Placereani, Giorgio: "Il cattivo si merita almeno un film...", en *Il Piccolo*. Trieste, 4-8-1990.

12. Aguilar, Carlos; Genover, Jaume: Op. cit.

13. Aguilar, Carlos; Genover, Jaume: Op. cit.

14. Aguilar, Carlos: Op. cit., nota 10.

15. Aldo Sambrell es evocado fugazmente en la novela de Carlos Aguilar *Coproducción* (Valdemar, 1999), que versa sobre un imaginario cineasta madrileño de nuestros días dispuesto a resucitar el *spaghetti-western* mediante un *remake* de **Antes llega la muerte**, de Joaquín Romero Marchent, quien también aparece en la obra.

16. Freixas, Ramón: *Diccionario del cine español*. Alianza Editorial/Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. Madrid, 1998.

17. Aguilar, Carlos; Genover, Jaume: Op. cit.

18. Aguilar, Carlos: *Guía del Video-Cine*. Cátedra. Madrid, 2000.

19. Recientemente ha terminado el rodaje de una historia sobre la situación actual de los "especialistas" almerienses que trabajaron como tales en la época dorada de los *spaghetti-westerns*, **800 balas**, de Álex de la Iglesia. Junto con Sancho Gracia actúan Carmen Maura y Eusebio Poncela.

20. Aguilar, Carlos; Genover, Jaume: Op. cit.

21. "No es fácil hacer América en Europa". Capítulo 13º de la serie televisiva **Érase una vez en Europa**, creada y dirigida por Carles Prats para la productora Media Park en 2001. Soberbia serie que cubre uno de los vacíos más escandalosos de la historiografía cinematográfica: los géneros europeos de las décadas de los 50, 60 y 70.

22. "Del Western al Este". Capítulo 2º de la serie televisiva **Almería, tierra de cine**, dirigida y co-escrita por Juan Soler Vizcaíno y producida por Lei Producciones para Canal Sur, 1993.

23. Op. cit., nota 21.

Bibliografía seleccionada

Carlos Aguilar

LIBROS

A) PERSONALIDADES

a.1) Sergio Leone

AA.VV.: *Dollari d'onore per Sergio Leone*. Ed. Agenzia per la Moda/Palazzo delle Esposizioni. Roma, 1999.

AA.VV.: *Il buono, il brutto, il cattivo, di Sergio Leone*. Ed. Fondazione Scuola Nazionale di Cinema. Roma, 2000.

Aguilar, Carlos: *Sergio Leone*. Ed. Cátedra. Madrid, 1990; reedición: 1999.

Aguilar, Carlos: *Sergio Leone. El hombre, el rito, la muerte*. Ed. Diputación de Almería. Almería, 2000.

Cébe, Gilles: *Sergio Leone*. Ed. Henry Veyrier. París, 1984.

Cumbrow, Robert C.: *Once Upon a Time: the Films of Sergio Leone*. Ed. Scarecrow Press. Metuchen, 1987.

De Fornari, Oreste: *Sergio Leone*. Ed. Moizzi. Florencia, 1977.

De Fornari, Oreste: *Tutti i film di Sergio Leone*. Ed. Ebulibro. Milán, 1984.

Di Claudio, Gianni: *Directed by Sergio Leone*. Ed. Libreria Universitaria. Roma, 1990.

Frayling, Christopher: *Sergio Leone. Something to do with Death*. Ed. Faber & Faber. Londres, 2000. Ed. española: *Algo que ver con la muerte*. Ed. T&B. Madrid, 2002

Gabutti, Diego: *C'era una volta in America*. Ed. Rizzoli. Milán, 1984.

García, Antonio Jesús: *Homenaje a Sergio Leone. Exposición de fotografía. Por un puñado de paisajes*. Ed. Diputación de Almería. Almería, 2000. Prólogo de Carlos Aguilar.

Garofalo, Marcello: *C'era una volta in America - Photographic Memories*. Ed. Editalia. Roma, 1988. Prólogo del propio Leone.

Garofalo, Marcello: *Tutto il cinema di Sergio Leone*. Ed. Baldini & Castoldi. Milán, 1999.

Gressard, Gilles: *Sergio Leone*. Ed. J'ai Lu Cinéma. París, 1989.

Lambert, Gilles: *Les bones, les sales, les méchants et les propres de Sergio Leone*. Ed. Solar. París, 1976.

Lasagna, Roberto: *Sergio Leone*. Ed. Ripostes. Lancusi, 1996.

Leva, Carlo: *Homenaje a Sergio Leone. Escenografía y vestuario en los westerns de Leone*. Ed. Diputación de Almería. Almería, 2000. Prólogo de Carlos Aguilar.

Martin, Adrian: *Once Upon a Time in America*. Ed. BFI. Londres, 1998.

Mérida, Pablo: *Sergio Leone*. Ed. Júcar. Madrid, 1988.

Minnini, Francesco: *Sergio Leone*. Ed. Il Castoro. Florencia, 1989; reedición, 1994.

Ortoli, Philippe: *Sergio Leone - Une Amérique de légendes*. Ed. L'Harmattan. París, 1994.

Pugliese, Roberto: *Sergio Leone*. Ed. Circuito Cinema. Venecia, 1989.

Simi, Carlo (coordinación de Hubert Corbin): *L'Amérique de Sergio Leone*. Ed. Montpellier District. Montpellier, 1998.

Simsolo, Nöel: *Conversations avec Sergio Leone*. Ed. Stock Cinema. París, 1987; reedición en 1999, por la Ed. Cahiers du Cinéma).

Verdone, Luca: *Per un pugno di dollari*. Ed. Nuova Universale. Bolonia, 1978.

a.2) Otras personalidades

AA.VV.: *Dizionario del cinema italiano. Gli attori*. Ed. Gremese. Roma, 1998.

AA.VV.: *Diccionario del cine español*. Ed. Alianza Editorial/Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. Madrid, 1998.

AA.VV.: *Clint Eastwood*. Ed. Festivale di Venezia. Venecia, 2000.

Aguilar, Carlos - Genover, Jaume: *El cine español en sus intérpretes*. Ed. Verdoux. Madrid, 1992.

Aguilar, Carlos - Genover, Jaume: *Las estrellas de nuestro cine*. Ed. Alianza Editorial. Madrid, 1996.

Aguilar, Carlos: *Joaquín Romero Marchent. La firmeza del profesional*. Ed. Diputación de Almería. Madrid, 1999.

Bertolino, Marco - Ridola, Enrico: *Bud Spencer & Terence Hill*. Ed. Gremese. Roma, 2002.

Aknin, Laurent - Balbo, Lucas: *Desorder & Genius. The Complete Films of Klaus Kinski*. Ed. Midnight Media. Upton, 1997.

Calderon, Orio: *Sergio Corbucci*. Ed. Ramberti. Rimini, 1993.

Comuzio, Ermanno: *Colonna sonora-Dizionario ragionato dei musicisti cinematografici*. Ed. Ente dello Spettacolo. Roma, 1992.

Frayling, Christopher: *Clint Eastwood*. Ed. Virgin. Londres, 1992.

Grimaldi, Igor - Pulici, Davide: *Enzo G. Castellari*. Ed. Nocturno. Milán, 1998.

Kajiwara, Kazuo: *Giuliano Gemma*. Ed. Haga Shoten. Tokio, 1973.

Kaminsky, Stuart: *Clint Eastwood*. Ed. New American Library. Nueva York, 1974.

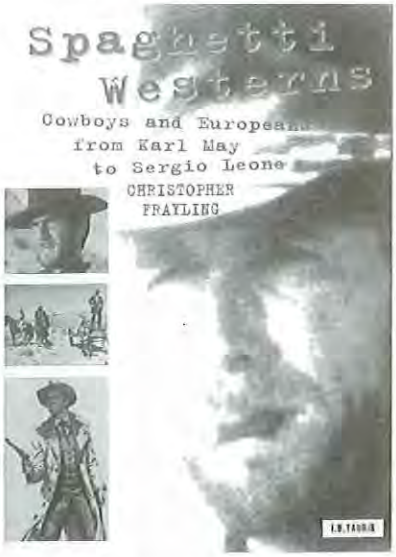
La Selva, Tommaso: *Tonino Valerii*. Ed. Nocturno. Milán, 2000.

Lhassa, Gian: *Clint Eastwood*. Ed. Grand Angle. Mariembourg, 1982.

Anne y Gian Lhassa: *Ennio Morricone*. Ed. Favre. París, 1989.
Malloy, Mike: *Lee Van Cleef*. Ed. McFarland & Co. Jefferson, 1998.
Micelli, Sergio: *Morricone. La música, el cine*. Ed. Fundació Municipal de Cine/Mostra de Valencia. Valencia, 1997.
Navarro, Giorgio - Zanello, Fabio: *Tomas Milian, er cubano di Roma*. Ed. Igor Molino. Florencia, 1999.
Pazzotta, Alberto: *Clint Eastwood*. Ed. Il Castoro. Milán. 1996. Ed. española: Cátedra. Madrid, 1997.
Poppi, Roberto: *Dizionario del cinema italiano. I registi*. Ed. Gremese. Roma, 1993.
Rège, Philippe: *Klaus Kinski*. Ed. Favre. Lausanne, 1987.
Rodríguez Fraile, Javier: *Ennio Morricone: música, cine e historia*. Ed. Dip. de Badajoz. Badajoz, 2001
Sabatier, Jean-Marie: *Kinski: Ich bin der Zorn des Gottes*. Ed. Rogner und Bernhard. Munich, 1979.
Setbon, Philippe: *Klaus Kinski*. Ed. PAC. Paris, 1979.
Simsolo, Nöel: *Clint Eastwood*. Ed. Cahiers du Cinéma. París, 1990.
Trashorras, Antonio: *Clint Eastwood*. Ed. JC. Madrid, 1994.
Yamazaki, Akiyoshi: *Franco Nero*. Ed. Haga Shoten. Tokio, 1979.

B) TEMAS

AA.VV.: *Um sie weht der Hauch des Todes*. Ed. Schnitt. Bochum, 1999.
AA.VV.: *C'era una volta il... Western all'italiana. Mito e protagonisti*. Ed. Azienda di Promozione Turistica Madonna di Campiglio. Madonna di Campiglio, 2001.
Beatrice, Luca: *Al cuore, Ramón, al cuore. La leggenda del Western all'italiana*. Ed. Tarab. Florencia, 1996.
Bruschini, Antonio - Tentori, Antonio: *Western all'italiana. Book One. The Specialists*. Ed. Glittering Images. Florencia, 1998. Prólogo de Franco Nero.
Bruschini, Antonio - De Zigno, Federico: *Western all'italiana. Book Two. The Wild, the Sadist and the Outsiders*. Ed. Glittering Images. Florencia, 2001. Prólogos de Giulio Questi y Gianni Garko.
Caparrós Masegosa, Lola - Fernández Mañas, Ignacio - Soler Vizcaíno, Juan: *La producción cinematográfica en Almería: 1951-1975*. Ed. Instituto de Estudios Almerienses. Almería, 1997.
De Luca, Lorenzo: *C'era una volta il Western italiano*. Ed. Istituto Bibliografico Napoleone. Roma, 1987. Epílogo de Duccio Tessari.
Frayling, Christopher: *Spaghetti Westerns, Cowboys and Europeans. From Karl May to Sergio Leone*. Ed. Routledge/Kegan Paul. Londres, 1971.
Ishikuma, Katsumi - Nikaido, Takuya: *Macarroni Westerns*. Ed. PSC. Tokio, 1995.
Karl-May-Archiv (ed.): *Die Drehorte der Karl May-Filme*. Ed. Selbst. Göttingen, 1986.
Kastner, Jörg: *Das Grosse Karl May Buch. Sein Leben. Seine Bücher. Die Filme*. Ed. Bastei. Bergisch Gladbach, 1992.
Lhassa, Gian: *Seul au monde dans le Western italien*. Tomo 1: "Une poignée de themes"; tomo 2: "Des hommes seules"; tomo 3: "Dictionnaire du Western italien". Ed. Grand Angle. Mariembourg, 1982, 1983, 1986.
Márquez Úbeda, José: *Almería, plató de cine*. Editorial Instituto de Estudios Almerienses. Almería, 1999.
Martínez Moya, José Enrique: *Almería, un mundo de película*. Ed. Instituto de Estudios Almerienses. Almería, 1999.



Matellano, Víctor: *Un lugar para el cine. Colmenar Viejo y la industria cinematográfica*. Ed. Ayuntamiento de Colmenar Viejo. Madrid, 1996.

Moscati, Massimo: *Western all'italiana*. Ed. Pan. Milán, 1978.

Petzel, Michael: *Der Weg zum Silbersee. Dreharbeiten und Drehorte der Karl May-Filme*. Ed. Schwarzkopf und Schwarzkopf. Berlín, 2001.

Petzel, Michael: *Karl May-Filmbuch*. Ed. Karl May. Bamberg, 1998.

Staig, Laurence - Williams, Tony: *Italian Western: the Opera of Violence*. Ed. Lorimer. Londres, 1975.

Weber, Reinhard - Rennschmid, Andrea: *Die Karl May-Filme*. Ed. Selbst. Göttingen, 1990.

Weisser, Thomas: *Spaghetti Westerns. The Good, the Bad and the Violent*. Ed. McFarland. Jefferson, 1992.

ENTRADAS EN LIBROS

A) PERSONALIDADES

Aguilar, Carlos: "If he wasn't like that, that's how he should have been. Klaus Kinski in ItaloWestern und B-Movies", en *Ich, Kinski*. Ed. Deutsches Filmmuseum. Frankfurt am main, 2001.

Aguilar, Carlos: "Eduardo Fajardo", en *Diccionario do cine en Galicia*. Ed. Xunta de Galicia. La Coruña, 2002.

Dori, Manuel: "Sergio Leone", en *Il Western*. Ed. Feltrinelli. Milán, 1973.

Hahn, Roland M.: "Auf Leinwand und Bildschirm. Eine Filmographie Karl Mays", en *Karl May. Leben-Werk-Wirkung. Ein Handbuch*. Ed. Bertelsmann. Gütersloh, 1996.

Smith, Jeff: "Everygun Makes it Own Tune" (sobre Leone y Morricone), en *The Sound of Commerce. Marketing Popular Film Music*. Ed. Columbia University Press. Nueva York, 1998.

B) TEMAS

AA.VV.: "Los Spaghetti Westerns", en *Historia universal del cine*, tomo 10. Ed. Planeta. Barcelona, 1984.

Bernabón Gil, Fernando: "El Coyote en el celuloide", en *Maestros de la Historieta. El Coyote* vol. 2. Ed. Quirón. Valladolid, 2000.

Bondanella, Peter: "A Fistful of Pasta: Sergio Leone and the Spaghetti Western", en *Italian Cinema - From Neorealism to Present*. Ed. Fredrick Ungar. Nueva York, 1983.

Brunetta, Giampiero: "Pistole all'amatriciana", en *Storia del cinema italiano, vol. 2*. Editori Riuniti. Roma, 1983.

Carabba, Claudio: "Il Western Spaghetti", en *Prima della revoluzione. Schermi italiani 1960-1969*. Ed. Marsilio. Venecia, 1989.

Chaleil, Frédéric: "Western européen", en *Dictionnaire du cinema mondial*. Ed. Du Rocher. París, 1994.

Codelli, Lorenzo: "Il West in Europa, L'Europa nel West", en *Storia del cinema mondiale. L'Europa*. Ed. Einaudi. Turín, 1999.

Della Casa, Stefano: "Western all'italiana", en *Dizionario universale del cinema, vol 2*. Ed. Editori Riuniti. Roma, 1985.

Della Casa, Stefano: "Quando un uomo con la pistola incontra un uomo con il fucile...", en *Storia e storie del cinema popolare italiano*. Ed. La Stampa. Turín, 2001.

Gaberscek, Carlo: "Altre frontiere del West", en *Sentieri del Western. Dove il Cinema ha creato il West, vol. 2*. Ed. Cineteca del Friuli. Gemona, 2000.

Kezich, Tullio: "Il Western all'italiana", en *Catalogo Bolaffi del cinema italiano. Tutti i film del dopoguerra*. Ed. Bolaffi. Turín, 1967.

Micciché, Lino: "Et circenses", en *Il cinema italiano degli anni 60*. Ed. Marsilio. Venecia, 1975. Ed. española: *El cine italiano de los años sesenta*. Ed. Festival Int. de Cine de Bilbao, 1989.

Parkinson, Michael - Jeavons, Clyde: "The Spaghetti Westerns", en *A Pictorial History of Westerns*. Ed. Hamlyn. Londres, 1972.

Ramonet, Ignacio: "Les westerns italiens: des paraboles politiques", en *Les chewing-gun des yeux*. Ed. A. Moreau. París, 1980.

Vergara, Vicente: "10.000 dólares para una masacre (Un estudio del Spaghetti Western)", en *Cine español, cine de subgéneros*. Ed. Fernando Torres. Valencia, 1974.

Volpi, Gianni: "Il Western italiano: come la copia divenne l'originale. E fu riprodotto all'infinito", en *Sull'industria cinematografica italiana*. Ed. Marsilia. Venecia, 1996.

ARTÍCULOS

A) PERSONALIDADES

Aguilar, Carlos: "Brutos, sucios, malos y españoles", en *La Luna de Madrid*, nº 4. Madrid, 1984.

Aguilar, Carlos: "Érase una vez el Oeste" (sobre Sergio Leone) en *Video Actualidad*, nº 46. Barcelona, 1985.

Aguilar, Carlos: "América, su único tema" (sobre Sergio Leone), en *Casablanca*, nº 47. Madrid, 1985.

Aguilar, Carlos: "Cruce de líneas" (sobre Sergio Leone), en *Creación*, nº 11. Madrid, 1994.

Aguilar, Carlos: "Il sogno eterno" (sobre Sergio Leone), en *Premio Sergio Leone. IX Edizione*. Torella dei Lombardi, 2001.

Aguilar, Carlos: "Ocho españoles que cabalgaron hacia el Oeste", en *Fotogramas*, nº 1.908. Barcelona, 2002.

Aknin, Laurent - Balbo, Lucas - Michel, Jean-Claude: "Dossier Klaus Kinski", en *Nostalgia*, hors serie nº 1. París, 1985.

Antony, Cecile: "Giuliano Gemma, ce cadet-roussel de l'écran à trois carrières", en *Star-Cine Bravoure*, nº 129. París, 1967.

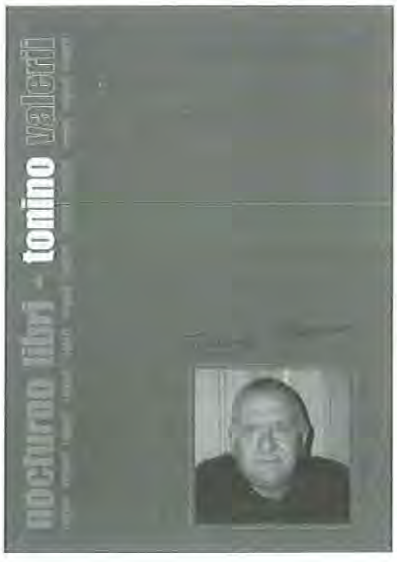
Badelón, Luis Alfonso: "Joaquín Romero Marchent", en *Nuestro Cine*, nº 77-78. Madrid, 1968.

Barón, Germán: "Francesco de Masi: el hombre, la música, los géneros...", en *Rosebud Banda Sonora*, nº 10-11. Valencia, 1999.

Baudry, Pierre: "Trois films de Sollima", en *Cahiers du Cinéma*, nº 218. París, 1970.

Bignardi, Irene: "C'era una volta il cinema grande West firmato Leone", en *La Repubblica*. Roma, 8-8-1996.

Blake, Matt - Grant, Kevin: "George Hilton Career Retrospective", en *The Cheeseplant*, nº 2. Londres, 1998.



Blake, Matt - Grainger, Julian - Hodgkiss, Clark: "Anthony Steffen retrospective" y "Anthony Steffen Part 2", en *The Cheeseplant*, nºs 5 y 6. Londres, 2000-2001.

Blanco, Miguel Ángel: "Emocionada entrega a Carla Leone del premio 'Almería, Tierra de Cine'", en *El Ideal*. Almería, 1-12-2000.

Braucourt, Guy: "J'abordé le Western avec un grand amour" (sobre Sergio Leone), en *Cinema 69*, nº 140. París, 1969.

Bruschini, Antonio: "Faccia a faccia con i western di Tomás Milian", en *Amarcord*, nº 4. Florencia, 1996.

Bruschini, Antonio: "Pugni e fagioli. Lo strano West di Bud Spencer e Terence Hill", en *Amarcord*, nº 7. Florencia, 1997.

Claver, Josep: "Ennio Morricone: *western alla italiana*", en *Rosebud Banda Sonora*, nº 7. Valencia, 1998.

Derderian, Stéphane: "Sergio Corbucci et le Western italien", en *Cine Zine Zone*, nº 50. París, 1991.

De Fornari, Oreste: "Sergio Leone", en *Dirigido por*, nº 75. Barcelona, 1980.

De Zigno, Federico: "Gli Spaghetti Western di Sergio Corbucci", en *Amarcord*, nºs 7-8/9. Florencia, 1997.

De Zigno, Federico: "William Berger", en *Amarcord*, nº 16. Florencia, 1999.

Fernández Santos, Angel: "Muere Sergio Leone, creador del Spaghetti Western", en *El País*. Madrid, 1-5-1989.

Ferrini, Franco: "L'anti Western e il caso Leone", en *Bianco e Nero*, nºs 9/10. Roma, 1971.

Frayling, Christopher: "Sergio Leone", en *Cinema*, nºs 6/7. Cambridge, 1970.

Frayling, Christopher: "Sergio Leone's Cinema", en *Premio Sergio Leone. IX Edizione*. Torella dei Lombardi, 2001.

Garofalo, Marcello: "Il Cinema-Leone", en *Segno Cinema*, nºs 67 y 68. Vicenza, 1994.

Gili, Jean A.: "Il était une fois dans l'Ouest un italien nonmé Leone", en *Cinema 69*, nº 140. París, 1969.

Graziosi, Maurizio: "Sergio Leone produttore di western picareschi", en *Premio Sergio Leone. VIII Edizione*. Torella dei Lombardi, 2000.

Jameson, Richard: "A Fistful of Sergio Leone", en *Film Comment*, nºs 3/4. Nueva York, 1973.

Joyeux, François: "Sergio Corbucci", en *Vampirella*, nº 21. París, 1975.

Kaminsky, Stuart: "The Grotesque West of Sergio Leone", en *Take One*, nº 5. Nueva York, 1973.

Krohn, Bill: "La planet Leone", en *Cahiers du Cinéma*, nº 422. París, 1989.

Lhassa, Gian: "Clint Eastwood, l'etranger auquel Sergio Leone a donné un nom", en *Grand Angle*, nº 53. Mariembourg, 1982.

Martini, Emanuella - Salizzato, Claver: "Speciale Leone", en *Cineforum*, nº 238. Bergamo, 1984.

Martínez, Diego: "Alessandroni, el silbido del Western de Leone", en *La voz de Almería*. Almería, 6-12-2000.

Martínez Torres, Augusto: "La consagración de Leone", en *Casablanca*, nº 47. Madrid, 1985.

Petit, Alain: "Sergio Sollima", en *Vampirella*, nº 12. París, 1974.

Placereani, Giorgio: "Il cattivo si merita almeno un film" (sobre Fernando Sancho), en *Il Piccolo*. Trieste, 4-8-1990.

Pugliese, Roberto: "Il regista che amava gli attori" (sobre Sergio Leone), en *Segno Cinema*, nº 39. Vicenza, 1989.

Rège, Philippe: "Klaus Kinski: désordre et génie", en *Star Cine Video*, nº 3. París, 1983.

Romero, Javier G.: "Sergio Leone. Un uomo a rispettare", en *El Correo*. Bilbao, 29-11-2000.

Sabatier, Jean-Marie: "Tomas Milian", en *Vampirella*, nº 21. París, 1975.

Santos Fontenla, César: "Hasta que llegó su hora" (sobre Sergio Leone), en *ABC*. Madrid, 1-5-1989.

Santos Fontenla, César: "Fernando Sancho, un segundo de primera. Ha fallecido uno de nuestros actores más prolíficos", en *ABC*. Madrid, 1-8-1990.

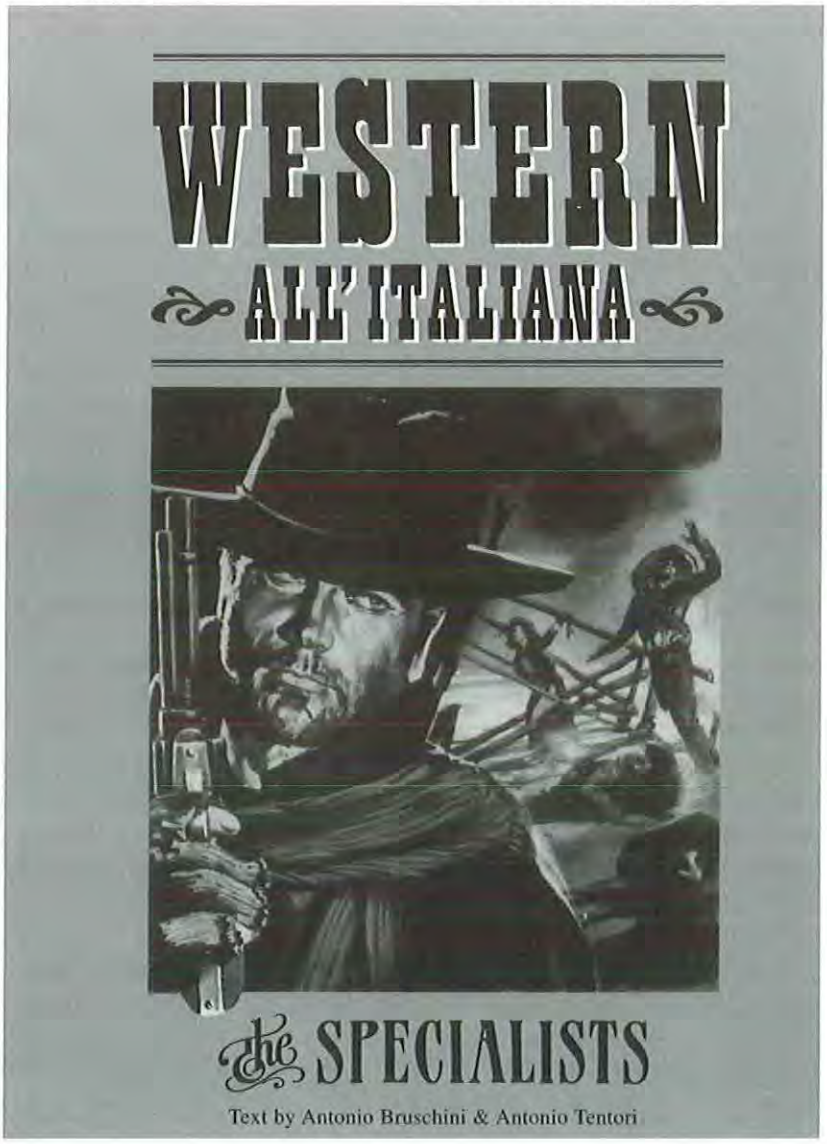
Serrano Cueto, José Manuel: "Aldo Sambrell, el eterno villano", en *Fangoria*, nº 11. Málaga, 2002.

Serrano Cueto, José Manuel: "Los pistoleros del cine español", en *Academia. Noticias del cine español*, nº 81. Madrid, 2002.

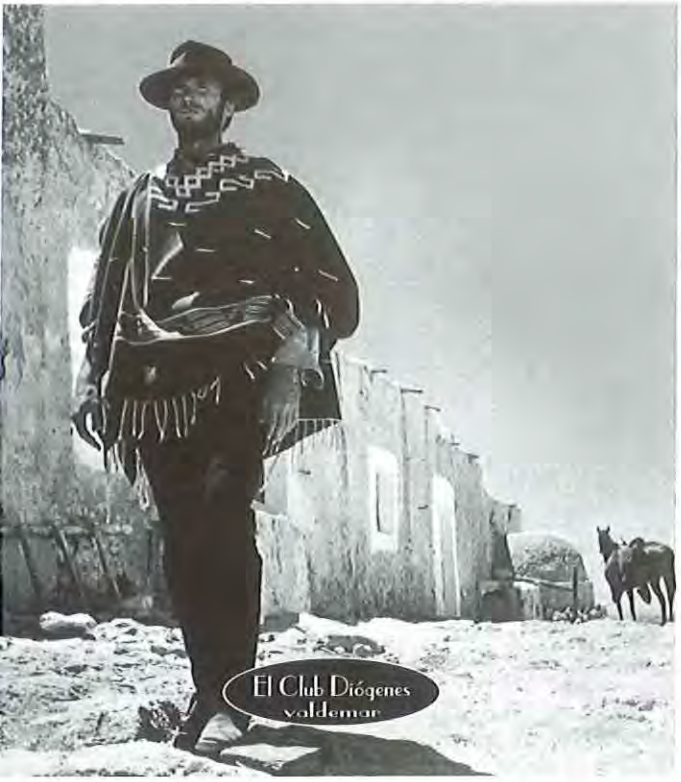
Simsolo, Nöel: "Notes sur les westerns de Sergio Leone", en *La revue du Cinéma/Image et Son*, nº 275. París, 1973.

Toubiana, Serge: "Les secrets du Sergio Leone", en *Cahiers du Cinéma*, nº 422. París, 1989.

Urquijo, Patxi: "Joaquín Luis Romero Marchent", en *Exposición Audiovisual*, nº 14. Bilbao, 2001.



CARLOS AGUILAR
Coproducción
Una novela de cine
SERIE «AUTORES ESPAÑOLES»



Vall, Pere: "Esto es Spaghetti", en *Fotogramas*, nº 1.908. Barcelona, 2002.
Van Wonterghem, Bertrand: "Guide des acteurs du Western Spaghetti", en *EuroBis*, nºs 1 y 2. Mouscron, 2001-2002.
Van Wonterghem, Bertrand: "Guide des actrices du Western Spaghetti", en *EuroBis*, nº 3. Mouscron, 2002.
Viguier, Jacques: "Dossier Sergio Leone", en *Cine Acteurs*, nº 4. Limours, 1984.

B) TEMAS

Aguilar, Carlos: "EuroWestern. Fisonomía, tipología", en *Nosferatu*, nº 27. San Sebastián, 1998.
Aguilar, Carlos: "El Western no siempre habla inglés", en *Nickel Odeon*, nº 15. Madrid, 1999.
Aguilar, Carlos: "Entre zorros y coyotes: la extraña raiz del Western hispano-italiano de los años 60", en *Cuadernos de la Academia*, nº 5. Madrid, 1999.
Aguilar, Carlos: "Continuavano a chiamarlo EuroWestern", en *Nickelodeon Gazette*, nº 97. Udine, 2001.
Aguilar, Carlos: "El cine en Almería: el paisaje es el mensaje", en *Cuadernos de la Academia*, nº 10. Madrid, 2001.
Bädekerl, Klaus: "Western und Italo-Western", en *Filmkritik*, nº 10. Munich, 1969.
Baldelli, Pio: "Western à l'italienne", en *Image et Son*, nº 206. París, 1967.
Baudry, Pierre: "Idéologie du Western italien", en *Cahiers du Cinéma*, nº 233. París, 1971.
Billiottet, Olivier: "Sur les traces des pistoleros: Almería 25 ans après", en *Cine Zine Zone*, nº 72. Saint Maur, 1993.
Bruschini, Antonio: "Spaghetti Western: i buoni, i brutti e i cattivi", en *Amarcord*, nº 0. Florencia, 1995.
Bruschini, Antonio: "EuroWestern", en *Amarcord*, nºs 8-9. Florencia, 1997.
Caparrós Masegosa, Lola - Fernández Mañas, Ignacio - Soler Vizcaíno, Juan: "La producción cinematográfica en Almería durante los años 60: el Hollywood español", en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 25. Granada, 1994.
Colombo, Maurizio: "Spaghetti Western", en *Tex. Almanacco del West 1994*. Milán, 1994.
Connolly, William: "Personal History of Italian Westerns", en *Spaghetti Cinema*, nº 1. Hollywood, 1984.
Connolly, William: "A Visit to the Western Locations in Almería, Spain", en *Spaghetti Cinema*, nº 57. Hollywood, 1994.
De Zigno, Federico: "Tortilla Western: Messico e rivoluzione all'italiana", en *Amarcord*, nº 5. Florencia, 1996.
De Zigno, Federico: "Kung Fu-Karate Spaghetti Westerns", en *Amarcord*, nº 10. Florencia, 1997.
De Zigno, Federico: "Almería, terra di cinema", en *Amarcord*, nº 19. Florencia, 2000.
Foti, Goffredo: "Lettre d'Italie: Les westerns", en *Positif*, nº 76. París, 1996.
García, María Dolores: "Almería descubre en un acto emotivo la placa de una calle a Sergio Leone", en *El Ideal*. Almería, 3-12-2000.
Geoda, Eduardo: "Mitologia e iconografia del western-spaghetti", en *Cinefilo*, nº 25. Lisboa, 1974.
Gili, Jean A.: "Le Western italien: un univers fabriqué de tout pièce", en *Cinéma 69*, nº 140. París, 1969.
González Martín, Rodrigo: "Peculiaridades del cartel", en *AGR. Coleccionistas de cine*, nº 8. Madrid, 2000.
Guarner, José Luis: "El Spaghetti-Western", en *Fotogramas*, nº 1.050. Barcelona, 1968.
Haustrate, Gaston: "Faut-il brûler les westerns italiens? ", en *Cinéma 71*, nº 154. París, 1971.
Joyeux, François: "Sartana", en «Vampirella» nº 13. París, 1974.
Kaminsky, Stuart: "The Italian Western beyond Leone", en *Velvet Light Trap*, nº 12. Nueva York, 1974.
Kezich, Tullio: "Il Western è vivo, ma vivo come? ", en *Bianco & Nero*, nº 1/2. Roma, 1968.
Lachat, Pierre: "Der Italo Western", en *Cinema*, nº 61. Adliswil, 1970.
Lippi, Giuseppe: "West Revival", en *Tex. Almanacco del West 1998*. Milán, 1998.
Matellano, Víctor: "La Pedriza como plató cinematográfico", en *Cuadernos de Estudios*, nº 14, año XII. Madrid, 2001.
Medina, Emilio: "Western europeo: odio y silencio", en *Música de cine*, nº 3. Valencia, 1992.
Méndez-Leite, Fernando: "Las muertes tienen su precio", en *Film Ideal*, nº 201-204. Madrid, 1966.
Moutier, Norbert: "Fantastique et Western Spaghetti", en *Fantastyka*, nº 1. París, 1993.
Navarro, Antonio José: "El Western all'italiana", en *Dirigido*, nº 316. Barcelona, 2002.
Oliva, Ljubomir: "Western krizem krazem", en *Film a doba*, nº 7. Praga, 1973.
Padrol, Joan: "La música en las coproducciones con Italia", en *Cuadernos de la Academia*, nº 5. Madrid, 1999.
Pritchard, John: "The Weird West!", en *The Dark Side*, nº 55. Plymouth, 1996.
Riambau, Esteve: "Esplugas City: al Oeste de Barcelona", en *Cuadernos de la Academia*, nº 10. Madrid, 2001.
Sabatier, Jean-Marie: "Profil exemplaire d'un genre-bis: le Spaghetti Western", en *La Revue du Cinema/Image et Son*, nº 305. París, 1976.
Soldati, Mario: "Nascita del Western italiano", en *L'Europeo*. Milán, 28-9-1964.
Velasco Capafons, F.: "Western europeo, un subcine", en *Nuestro cine*, nº 67. Madrid, 1967.
Wallington, Mike: "Italian Westerns: a Concordance", en *Cinema*, nº 6/7. Cambridge, 1970.

ENTREVISTAS

Béchade, Chantal de - Zimmer, Jacques: "Entretien avec Sergio Leone", en *La revue du Cinéma*, nº 395. París, 1984.
Bender, John: "Dialect of Desire. Edda dell'Orso Interview", en *Film Score Monthly*, vol. VII, nº 3. Culver City, 2002.

Blumenstock, Peter - Kessler, Christian: "Entretien avec Enzo G. Castellari", en *Cine Zine Zone*, nº 74. París, 1993.

Braucourt, Guy: "Gian Maria Volonté", en *Ecran*, nº 6. París, 1972.

Bruschini, Antonio - Molino Padovan, Igor: "Non solo Ringo: intervista a Giuliano Gemma", en *Amarcord*, nº 4. Florencia, 1996.

Castoldi, Gian Luca: "L'uomo che morì mille volte" (con Aldo Sambrell), en *Amarcord*, nº 16. Florencia, 1999.

Della Casa, Stefano: "Rencontre avec Sergio Leone", en *Cine Choc*, nº 3. París, 1984.

Grimaldi, Igor: "Lo chiamavano Sartana" (con Gianni Garko), en *Nocturno Cinema*, nº 10 (nuova serie). Milán, 1999.

Guesnier, Alain - Sabatier, Jean-Marie: "Rencontre avec Klaus Kinski", en *La revue du cinéma*, nº 307. París, 1976.

Ledu, Claude: "Entretien avec Sergio Sollima", en *Cine Zine Zone*, nº 33. Saint Maur, 1988.

Ledu, Claude: "Duccio Tessari", en *Impact*, nº 5. París, 1988.

Ledu, Claude: "Entretien avec Frank Kramer", en *Cine Zine Zone*, nº 34. Saint Maur, 1989.

Ledu, Claude: "Ferdinando Baldi", en *Cine Zine Zone*, nº 98. Saint-Maur, 1996.

Lippi, Giuseppe - Preziosi, Adelina: "Conversazione con Joaquín Romero Marchent", en *Nickelodeon Gazette*, nº 79 y 83. Udine, 1998-99.

Llopis Garcés, José - García Blasco, Ricardo - Sempere, Pedro José: "Joaquín Romero Marchent", en *Positivo*, nº 2. Valencia, 1966)

López Díaz, María José: "El hombre que pintaba silbando. El músico Alessandro Alessandroni rememora su papel en las películas del Oeste de Sergio Leone", en *El País. Andalucía*. 3-12-2000.

Martínez, Diego: "Carlo Leva: 'Conozco las ramblas de Tabernas como si fueran mi casa'", en *La voz de Almería*. Almería, 1-12-2000.

Martínez, Diego: "Aldo Sambrell", en *La voz de Almería*. Almería, 6-12-2000.

Mathis, Paul-Hervé: "Entretien avec Klaus Kinski", en *Cine Girl*, nº 1. París, 1977.

Niogret, Hubert: "Ennio Morricone sur trois notes", en *Positif*, nº 266. París, 1983.

Piazza, Carlo: "Entretien avec Sergio Corbucci", en *Cine Zine Zone*, nº 50. París, 1991.

Simsolo, Nöel: "Entretien avec Sergio Corbucci e Tomas Milian", en *Image et Son*, nº 246. París, 1971.

Tentori, Antonio: "Intervista a Enzo G. Castellari", en *Amarcord*, nº 0. Florencia, 1995.

Zanello, Fabio: "Sergio Sollima: faccia a faccia", en *Amarcord*, nº 12. Florencia, 1998.

Zanello, Fabio: "Tonino Valerii", en *Amarcord*, nº 14/15. Florencia, 1998.

TESTIMONIOS

Leo, Fernando Di: "Due o tre cose che so di me", en *Nocturno. Book 2*. Milán, 2000.

Leone, Sergio: Introducción de *Western-Lexikon*, de Joe Hembus. Ed. Hanser. Munich, 1976.

Leone, Sergio: Introducción de *Il cinema Western*, de Gianni di Claudio. Ed. Libreria Universitaria. Roma, 1986.

Maesso, José G.: "Nacimiento del Oeste europeo", en *AGR. Coleccionistas de cine*, nº 8. Madrid, 2000.

Sambrell, Aldo: "Mis experiencias como actor de Spaghetti Western", en *AGR. Coleccionistas de cine*, nº 8. Madrid, 2000.

NÚMEROS MONOGRÁFICOS DE REVISTAS

AA.VV.: "EuroWestern", en *Bianco & Nero*, año LVIII, nº 3. Roma, 1997.

AA.VV.: "EuroWestern", en *Nickelodeon Gazette*, nº 70. Udine, 1997.

AA.VV.: "Spécial Western à l'italianne", en *Cine Zine Zone*, nº 113. Saint Maur, 1998.

Petit, Alain: "20 ans du Western Européen". Cinco números de *La Meduse*. París, 1981.

REVISTAS ESPECIALIZADAS

Westerns all'italiana. Empezó a publicarse en 1982 en Keyport, Nueva Jersey, editada por Tim Ferrante. En 1987 pasa a las manos de Tom Betts y desde entonces se edita en Anaheim, California. Hasta la fecha ha publicado 57 números.

Blood, Money and Vengeance. Actualmente desaparecida, publicó 8 números, entre 1987 y 2001, editada por Clark Hodgkiss en Goring, West Sussex.

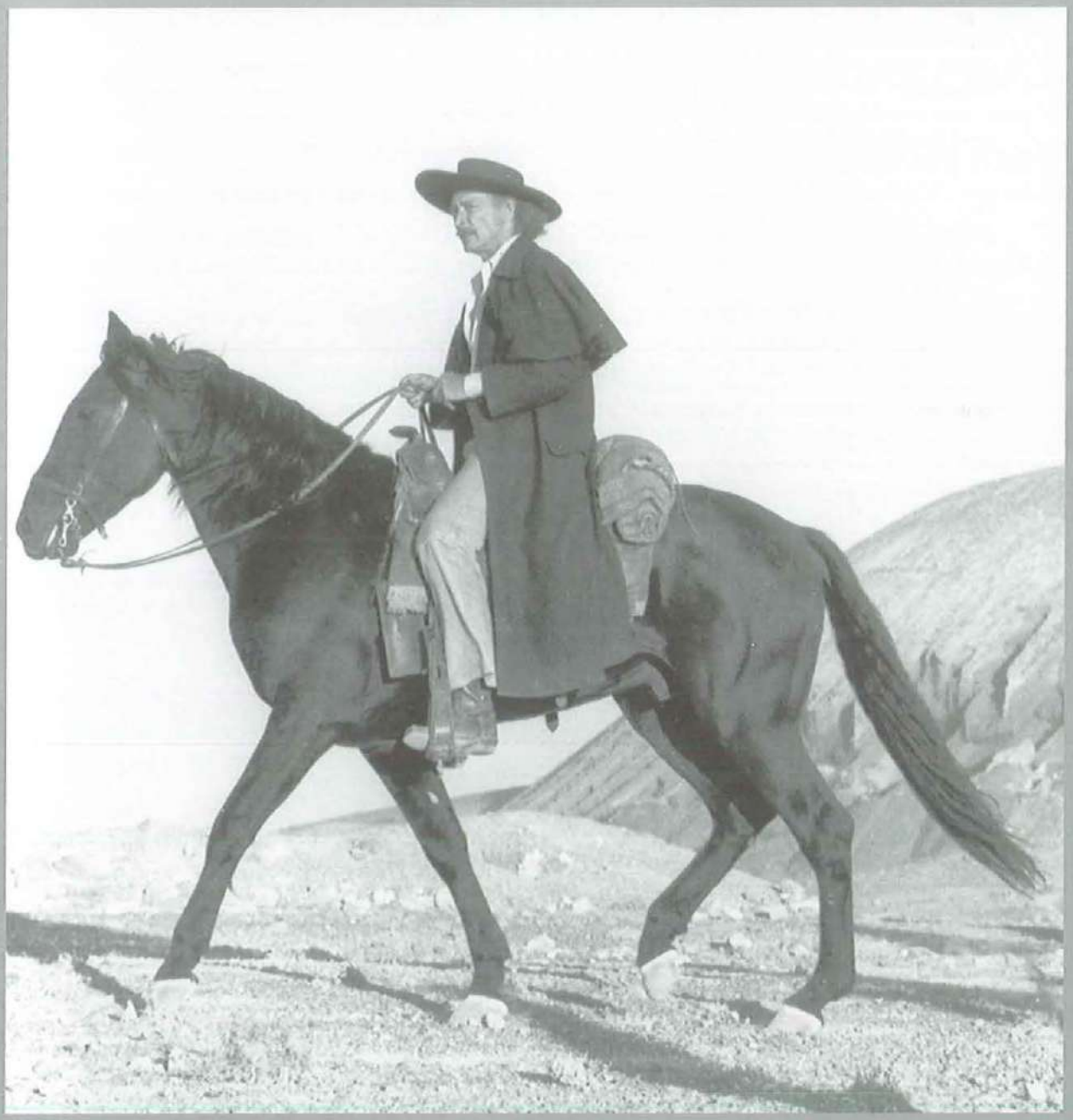
NARRATIVA

Addobati, Aldo: *Sartana*. Ed. Beatrix. Roma, 1992. Novelización de la película **Si te encuentras con Sartana, ruega por tu muerte**, a cargo de su propio productor.

Aguilar, Carlos: *Coproducción*. Ed. Valdemar. Madrid, 1999. Historia ficticia sobre un cineasta español actual, dispuesto a resucitar el *spaghetti western* mediante un *remake* de **Antes llega la muerte**.

Lander Fernández, José María: *Eusebio Padilla*. Cuento sobre un viejo "especialista" almeriense que trabajó en múltiples filmes del Oeste, de la antología **La Garbo y otros cuentos de cine**. Ed. Tamaño Natural. Logroño, 1999.

Millard, Joe: *For a Few Dollars More*. Ed. Tandem. Londres, 1967. Novelización de **La muerte tenía un precio**.



Abstracts

DEEP ROOTS
Jesús Palacios

A considerable number of novels have been written about the West. However, this fact does not exactly imply an innocuous imitation of the American model, but rather a reinterpretation under a particular light which focuses on the adventurer component. The field has been cultivated by a number of different authors. Nevertheless, three of them, from three different countries, stand out in particular. One is the Italian Emilio Salgari, who outside the genre is known for his creation of Sandokan. Another is German-born Karl May, who deposited a virtuous German character, Old Shatterhand, in the Wild West and partnered him with the no less noble Indian, Winnetou. Finally, José Mallorquí invented the masked avenger, El Coyote, who enjoyed enormous popularity in the desolate Spain of the forties and fifties and who has today soared to the heights of national pulp novel idol.

THE SPAGHETTI WESTERN
Carlos Aguilar

The European Western is not a gross deformation of the American model but rather a genre in its own right. The great Sergio Leone is the one who defined this particular way of cultivating the Western, followed by several other filmmakers who personalized the style, like Sergio Sollima and Tonino Valerii. Although the elements and features of the so-called Spaghetti Western are many and varied, the Latin mentality manages to clearly shine through the eclectic mishmash. Particularly noticeable is the significantly indirect sense of religion and sexuality.

BEFORE LEONE ARRIVED ON THE SCENE
Carlos Aguilar/Lorenzo Codelli

Contrary to general belief, the European Western is as old as its American cousin, and is anything but a mere copy or mutilation of the American genre. Between the end of the nineteenth century and the 1964 triumph of **Per un pugno di dollari**, the film that first introduced the Spaghetti Western, France, the UK, Germany, Italy and Spain produced several films of the genre. In the first phase of Eurowestern history the best known characters generally took their inspiration from literature — El Coyote in Spain, and the Winnetou-Old Shatterhand duo in Germany. By the same token, the quintessential Spaghetti Western location was established in Almería in the Spanish region of Andalucía.

I'LL TAKE THE GOLD... YOU CAN HAVE THE LEAD
Javier G. Romero

With the unexpected box office hit **Per un pugno di dollari** (1964) a number of production companies, on the lookout for fast and juicy profits, were encouraged to invest in EuroWesterns. Spain, which after all was a cohort in the phenomenon thanks to its piece of the action in the Leone film, set its machinery into motion quickly and efficiently. Barcelona production companies PC Balcázar and I.F.I.S.A. and Madrid-based Unión Films and Hispamer Films were to concentrate their activity on creating Spaghetti Western series. In fact, both Unión and Balcázar each built their own Western towns in Hoyo de Manzanares and Esplugues de Llobregat respectively. Another case altogether was the "phenomenon of Almería," a province that in just a few years' time had gone from misery to industrial and economic euphoria, becoming the obligatory stomping grounds for an infinity of European Westerns including **The Bounty Killer** (Eugenio Martín, 1966), **La resa dei conti** (1967), **I giorni dell'ira** (1967), **Faccia a faccia** (1968), **Ognuno per se** (1968), **Spara, gringo, spara!** (Bruno Corbucci, 1968), **Dai nemici mi guardo io** (Mario Amendola, 1968), **La notte dei serpenti** (Giulio Petroni, 1969), **Un esercito di cinque uomini** (Don Taylor, 1969) and **E Dio disse a Caino** (Antonio Margheriti, 1969).

THE MARK OF WINNETOU
Christiane Habich

Created by prolific writer Karl May, the heroic duo made up of pale face Old Shatterhand and Indian Chief Winnetou were the stars in a considerable number of films made in the 1960s. The movies, which turned actors Lex Barker and Pierre Brice into national idols, represent the most significant and relevant German contributions to the Eurowestern genre. The production of the films was the brainchild of Horst Wendlandt, who created yet another cornerstone in popular 60s filmmaking, a thriller based on the adaptations of another writer — this time English — Edgar Wallace.

REMEMBERING "TRINITY"
Ramón Freixas & Joan Bassa

The memory is fragile, tenuous and deceptive as time creates distances and blurs the shapes and colours of specific moments. That is not the case with the two films starring the Trinity twosome Terence Hill (Mario Girotti) and Bud Spencer (a.k.a. Carlo Pedersoli), filmed by cameraman E. B. Clucher (alias Enzo Barboni). But accompanied by a feeling of surprise and wariness our final conclusions have been changed. Our memory of Trinity was tied to the transgression of dirty rude characters, virtuoso burpers, unpresentable, filthy, ragged slobs. An enthronement of the flea-bitten planet that does not honestly fit in with the reality of the images...although neither does it totally contradict them. Trinity is a product of three phenomena: the onslaught of the comic, with caricature type characters who put our universe right; a pale imitation of James Bond, without the glamour or arsenal of gadgets; and the thematic and stylistic exhaustion of the European Western.

REFLECTIONS OF THE EUROPEAN WESTERN ON THE AMERICAN WESTERN
Carlo Gaberscek

The commercial and industrial impact of the Spaghetti Western was so transcendent that it managed to completely change even the American Western. It did so in every way, from the technical aspect to artistic direction, but most notably in the treatment of violence and the type of locations. The fact that a European variant, modest in principle, could modify the very essence of a traditionally American genre is a unique phenomenon in film history. The transcendence of this fact reaches much further than the case of Clint Eastwood, the versatile American star who owes everything to Italian filmmaker Sergio Leone.

LIVING JUST A LITTLE LONGER...

Rubén Lardín

The Western in Europe, especially from the time Leone and his aforementioned trilogy came on the scene, became the haunt of forlorn, resentful men, often forsaken and always adventuresome and instinctive. It is quite easy to figure out where the scars on these men came from. The hero of the Eurowestern is condemned to be free. He is a Sartrian hero, a man aware of his existential tragedy, a man who accepts his place in the world and who knows his fate has been decided. He is a man who knows that life is simply a matter of survival or perhaps an exercise in finding the path of least resistance. Only death (the awareness of death) will make sense out of his journey. Like a character from Hemingway, or Howard's Conan, or a cliché from a detective novel, the Eurowestern hero keeps on walking in order to understand. He is a stranger in a tragic, senseless desert. It is not a question of nihilism, but rather stoicism, resignation, searching... existentialism.

BLOOD AT SUNRISE

Antonio José Navarro

Violence in the European Western emerges from the very outset as a variant of the genre. It is important to remind readers that the Eurowestern is actually a *different way* of understanding the genre, *a different focus* on the legendary West; it is different — neither better nor worse — from the genre made in Hollywood. Violence in European Westerns shied away from domestication, undermining the rational and positivist morale of the established Order. There are very few shades of colour separating good from bad and truth from lies — only those needed to make the story's narrative machinery run smoothly. The vital, revolutionary and somewhat anarchist violence in such titles as **Faccia a faccia** (Sergio Sollima, 1967), **Requiescant** (Carlo Lizzani, 1967) and **La banda J&S. Cronaca criminale del Far West** (Sergio Corbucci, 1972) provides the background for a clash between ways of life and for conflicting wills. Violence is not seen as a problem; it is not judged and sentenced based on logical or moral criteria. It is precisely this clash between wills that frees European Western violence from any moralistic shackles.

IMAGINARY FOLKLORE

Roberto Cueto

It is indicative that virtually all of the more or less detailed studies done on the Eurowestern touch on the musical aspect of the films in general, and the collaboration by Sergio Leone/ Ennio Morricone in particular. The curious thing is that the subject tends to be overlooked or underrated in monographs on other themes (including those dedicated to the American Western) and only dealt with in works dedicated to particular directors whose careers are linked to the work of particular musicians (Alfred Hitchcock and Bernard Herrmann, Federico Fellini and Nino Rota, Tim Burton and Danny Elfman...). Leone and Morricone fall into the same category. However, there are other factors that come into play here, factors which have made the music in these films captivate the attention of a number of scholars and chroniclers who on other occasions were rather uninterested in the subject. One of them is the creation of a new and genuinely Spanish-Italian school of Western music that was used in an endless number of films and which was cultivated by a wide repertory of composers. Another was a new concept in the traditional image-music hierarchy of classic cinema. The latter would prove to be of paramount importance in the aesthetics of modern filmmaking and in the more prosaic matters of product consumption, thanks to the mutually beneficial momentum experienced in the film and recording industry.

THIS IS NOT WHAT IS SEEMS

Joan Ripollès Iranzo

Are the man-made stage sets used in **North West Mounted Police** (Cecil B. DeMille, 1940) more authentic than the natural Iberian landscapes in **La carga de la Policía Montada** (Ramón Torrado, 1966)? Is the Pancho Villa role played by Wallace Beery or Yul Brynner more licit than the roles of the Mexican revolutionaries and bandidos played by Tomás Milian, Fernando Sancho or Gian Maria Volonté? The problem here is not a matter of veracity, but one of credibility. Therefore the filmmakers on this side of the Atlantic are not guilty of not telling the truth but rather, in the worst case scenario, of not knowing how to lie to perfection. The Spanish Western was born with a complex and associated with a kind of picaresque pretence that would accompany it throughout its lifetime. However, when we talk about the natural outdoor locations and stage settings used in Spanish Westerns, we are only too often referring to foreign production companies. Not only did Spanish soil provide them with the perfect backdrops, but also legal leeway and cheap labour, neither of which were as readily available in the other parts of Europe due to political and economic reasons.

SERGIO LEONE

Ramón Freixas & Joan Bassa

Sergio Leone brings together a number of traditions and innovations which he managed to piece together firmly and subtly, quite the opposite of the speculative exercise of rudimentary syncretism. In short, he was a filmmaker endowed with solid cultural baggage and a practical mastery of technique. Rather than seeking challenges or revolutions, Leone wanted to be true to both the genre and to himself. With a nearly purist respect — not reverence — for the generic blueprint, he shifted the focus, conquered the lighting (oh, those shadows!), transformed the stories and ruptured the precept of credibility. Leone's Wild West is a brutal one, to a large extent owing to the fact that it lacks the 'peaceful' counterbalance of schoolmarms, shopkeepers and unarmed ministers. As for women, there simply are none. Anyone who does not tote a gun in his work is a nobody. Moreover, his violence is seasoned with rancid cruelty as gratuitous as it is obscene, and only useful when it comes time for revenge.

SERGIO CORBUCCI

Ángel Sala

Sergio Corbucci is one of the most important filmmakers in the history of the European Western. His work got underway at the same time as Sergio Leone's, and came to a close just as the genre was languishing in its final years. Corbucci's personal perspective on the genre is most clearly seen in his baroque sense of violence, his penchant for revolutionary Westerns with ideological messages and his black humour. His concept of characters was made patent through his antiheroes and a unique gallery of bad guys, as well as the importance he placed on female roles, unusual in the European Western. The precision of his work becomes

plainly evident in the vitality of his character Django, one of supreme icons of the genre, and which crowned Franco Nero the king of Spaghetti Western actors.

SERGIO SOLLIMA
Antonio José Navarro

The value of Sergio Sollima's contribution to the Eurowestern should not be measured in terms of quantity but rather quality. His three Westerns, **La resa dei conti** (1967), **Faccia a faccia** (1967) and **Corri, uomo, corri** (1968), are incontrovertibly on a par with the genre's best-known titles, whether European or North American. Why? Well, among other reasons, because of the complexity of his moral discourse — far from moralistic — and the beauty of the formal framework which gives it meaning. In fact, we would not be going too far in suggesting that Sollima is a curious cross between Emilio Salgari and Ugo Foscolo. Lover of adventure and action, the Roman director enjoys a certain physical corporeity when it comes to the portrayal of characters, environments and situations. Both sensitive and energetic, in spite of an aloof yet palpably tenebrous concept of the world and humankind, Sollima's Westerns leave room for the most diverse practical attitudes: asceticism and cynicism, fierce renouncement, frivolous joy, and the act of doing or being left undone. The filmmaker's solid cultural background played an important role in all of these aspects, enabling him to skilfully juggle the industry's commercial demands and the most stringent requirements of cinematographic entertainment.

DUCCIO TESSARI
Rubén Lardín

Duccio Tessari's contribution to the European Western is important on a number of counts. In addition to writing the screenplays for some of the most successful pictures in his own country and abroad, including **Per un pugno di dollari** (Sergio Leone, 1964) — the film that unleashed the phenomenon — his most interesting contribution to the Eurowestern can be found in his self-awareness as a craftsman and a 'rereader', and in his lucidity as a manipulator of someone else's game. "To us the West has always been a childhood dream." This explains why **Una pistola per Ringo** is a papier-mâché Western. The characters are as Manichean as they could ever be, death is scandalously trivialized and the dialogues are insubstantial and gratuitous. Only a certain crude and painful sense of humour breathes life into an insufferable character who has the dubious honour of having the film named after him.

TONINO VALERII
Roberto Curti

After working as a screenwriter and assistant director, Tonino Valerii worked under the supervision of Sergio Leone before going on to directing his own films. His five Westerns made him a name as one of the major filmmakers in the European Western panorama. Valerii's work is serious and ambitious, starring disenchanted antiheros and with the frequent appearance of psychoanalytic elements. Particularly noteworthy are **I giorni dell'ira** and **Il prezzo del potere**, with Giuliano Gemma in the title role, and **Il mio nome è Nessuno**, produced by Sergio Leone and starring the extremely unusual combination of Terence Hill and Henry Fonda.

FRANCO GIRALDI
Joan Ripollès Iranzo

A filmmaker's territory is his imagination, a confusing land which over the years has been bought, sold, divided and ploughed by those who have no better qualifications than the power to buy it. Before setting up house in the comforting and creative parcel of public television, Franco Giraldi first had to walk the tightrope of the 1960s Italian film industry, where imagination managed to survive amidst institutional sclerosis and the brilliance of a handful of demigods and unclassifiable maestros. With the clear and decisive rhythm of a Warner Brothers cartoon, Giraldi used his humour and demystifying skills to gave shape to such European Western titles **Sette pistole per i McGregor** and its sequel **Sette donne per i Mac Gregor**.

ENZO G. CASTELLARI
Antonio Bruschini

Linked to the world of cinema through family ties (son and nephew of directors, for example), Enzo G. Castellari has dedicated a good part of his filmmaking career to Westerns. His work in the genre enjoys a certain amount of diversity, although the common denominator has been his inclination towards action and baroque set designs. It should be pointed out that even after the Spaghetti Western fanfare had died down, Castellari continued cultivating the genre with his friend and partner Franco Nero in leading roles. Castellari has also incorporated Spaghetti Western features in other types of films he has made, including thrillers and post-atomic science fiction.

JOAQUÍN ROMERO MARCHENT
Patxi Urquijo

Joaquín Romero Marchent was a genuine pioneer of the Spanish Western, with El Coyote and its sequel, filmed in the fifties, and was one of the founding fathers of the Eurowestern, with another two-part picture about Zorro, filmed in the early sixties. Alberto Grimaldi, the producer who would later become one of Spaghetti Western's predominant figures, got started in the profession in Joaquín Romero Marchent's first Westerns. Those initial films were classically conceived and had nothing to do with the style that would later prevail under Sergio Leone or Tonino Valerii. One of the director's brothers, Rafael, also filmed a number of films of the genre.

CLINT EASTWOOD
Christopher Frayling

Clint Eastwood was a 34-year-old actor who enjoyed relative fame thanks to his role in the family television Western series, **Rawhide**. When Sergio Leone selected him for the leading role in **Per un pugno di dollari**, after having been turned down by James Coburn and Charles Bronson, Eastwood rose to stardom, backed by the extra momentum brought about by Leone's two sequels, **Per qualche dollaro in più** e **Il buono, il brutto, il cattivo**. The American distributor, United Artists, called the character 'The Man With No Name'. Armed with his unique talent, Eastwood rechannelled the persona that Leone discovered in him and went on to create his own personal and brilliant filmography, which continues to draw in crowds the world over.

LEE VAN CLEEF
Philippe Rège

After working in several American pictures in the fifties, Lee Van Cleef was left by the wayside professionally at the early age of forty due to alcohol problems. However, Sergio Leone had the brilliant idea of offering Van Cleef a role as co-star in **Per qualche dollari in più**, which turned him into a star. With his new standing, Van Cleef worked continuously for ten more years, becoming one of the most quintessential characters in Spaghetti Westerns, thanks to his ironic and threatening appearance. After the genre had run its course, John Carpenter paid tribute to Van Cleef by giving him a guest star role in **Escape from New York**.

GIAN MARIA VOLONTÉ
Pier Maria Bocchi

The now legendary Gian María Volonté only appeared in four Westerns: two by Sergio Leone, one by Damiano Damiani and a forth directed by Sergio Sollima. Nevertheless, with his unique style of acting he was the embodiment of the Eurowestern genre, brilliantly interpreting a variety of characters and doing a remarkably convincing job in the role of a demented bandit. His much less known brother Claudio also participated in the genre, but curiously enough became involved in Eurowesterns after Gian Maria had decided to concentrate his efforts on socially and politically oriented films with a clearly leftist ideology.

TOMÁS MILIAN
Fabio Zanello

Born in Cuba and trained at the Actor's Studio, Tomás Milian came to the Western genre after proving his worth under the orders of a number of widely-known intellectual Italian directors in the 1960s. He soon became Spaghetti's fetish actor, closely associated with 'political' Spaghetti Westerns. Arrogant, exuberant and unpredictable as an actor, Milian held on to a certain typological coherence, although his most significant part was the role of Cuchillo, who he played twice with director Sergio Sollima. His recent role in Steven Soderbergh's **Traffic** seems to be a kind of tribute to Tomás Milian's Eurowestern past.

GIULIANO GEMMA
Olivier Billiottet

After gaining popularity in legendary Peplum adventure films, Rome-born Giuliano Gemma rose to the heights of Eurowestern hero extraordinaire, with top billing in over fifteen Spaghetti Westerns. Tall and handsome, muscular and always smiling, Gemma performed all of his own stunts, since he had come from an athletic background. He is best remembered for his two-time billing as Ringo in the Duccio Tessari series. As an actor, however, his best dramatic work was seen in his roles in the Tonino Valerii Westerns **Il prezzo del potere** and **I giorni dell'ira**.

FRANCO NERO
Antonio Tentori

Franco Nero's first role in a Western was in Sergio Corbucci's **Django.** His international acclaim brought him a series of similar roles as a laconic and independent antihero. Franco Nero worked again with Corbucci, but most particularly under the direction of Enzo G. Castellari, becoming one of the most emblematic figures of the Spaghetti Western. When the genre was laid to death, in a certain sense the actor carried his character over to the detective genre. Owing to his unconcealed keenness on Westerns, Nero not only promoted and starred in a comeback of **Django** but also took the title role in the last Italian Western produced to date, **Jonathan degli orsi**.

KLAUS KINSKI
Carlos Aguilar

Thanks to a physical build that was a far cry from the classic Western cowboy, Klaus Kinski fit in perfectly with the European variant of the genre, characterized by a hybridization of codes and cultures. Kinski was like a disturbing demon taken right out of German expressionism and transplanted onto the Spanish desert of Almería. Kinski's gallery of Eurowestern characters includes all types of villains who always seemed to have some sort of psychological or even physical anomaly. Today an internationally acclaimed cult actor, Kinski has appeared in more than twenty Spaghetti Westerns, a genre which has provided him with some of his most stellar roles.

GIANNI GARKO
Antonio Bruschini

Contrary to other emblematic Spaghetti Western actors, Gianni Garko played the part of both heroes and villains, but always with a certain degree of aloofness. Garko is an Italian actor of Slavonic background who had previously worked in a variety of genres. However, he is most keenly associated with the peculiar and elegant Sartana, a kind of enigmatic and invincible gambler. The actor was billed as Sartana four times, first for director Gianfranco Parolini and the other three for Giuliano Carnimeo, in a series of films with a comic-book flair.

ANTHONY STEFFEN
Federico de Zigno

Rome-born Anthony Steffen is the most quintessential of Italian, low-budget, Spaghetti Western actors. His trademark was a deadpan face with several days' stubble and a hat rim shadowing his eyes, in a kind of modest comic-book version of Clint Eastwood in Sergio Leone films. Steffen worked in some twenty Spaghetti Westerns, most of which revolved around the theme of revenge. One of the most interesting is Sergio Garrone's **Django, il bastardo**, written by Steffen himself.

READY, AIM, FIRE... OR HOLD YOUR PEACE
Ignacio Fernández Mañas

The vast majority of Spanish actors working during the Eurowestern euphoria took part in the genre to a greater or lesser extent. Thus, Spanish actors made a notable contribution to the typology of the European Western, even though they tended to appear in supporting roles or as bad guys. Standing out above them all in terms of impact and number of films, is Fernando Sancho, Eurowestern's Mexican par excellence. Other Spanish actors of the genre include Eduardo Fajardo, Aldo Sambrell, José Manuel Martín and Frank Braña.

Índices

Índice onomástico

Adamson, Al: 78.
Addobbati, Aldo: 247.
Adorf, Mario: 60, 232, 240.
Age (véase Incrocci, Agenore).
Aguilar, Carlos: 40, 68, 98, 107, 110, 115, 116, 121, 128, 130, 140, 141, 171, 195, 203, 205, 259, 270.
Aimard, Gustave: 5, 8, 9.
Albano, Giancarlo: 42.
Albertini, Adalberto: 243.
Alcubierre, Inocencia: 262.
Aldrich, Robert: 77, 116, 177, 189, 193.
Alessandroni, Alessandro: 12, 105, 106, 110, 117, 142.
Alexandre, Manuel: 263.
Alfonso, María José: 269
Almodóvar, Pedro: 15.
Almorós, Antonio: 263.
Alonso, Mercedes: 28, 266.
Alvares, Rosa: 117.
Álvarez, Ángel: 263.
Álvarez Quintero, hermanos: 261.
Amendola, Mario: 37, 59.
Anchóriz, Leo: 90, 182, 184, 188, 265.
Andreu, Simón: 204, 265.
Andrews, Dana: 219.
Angelopoulos, Theo: 221.
Anka, Paul: 102.
Anthony, Tony: 90.
Aranda, Ángel: 265.
Arbó, Manuel: 262.
Archer, Ted: 154.
Ardisson, Georges (véase Ardisson, Giorgio).
Ardisson, Giorgio: 43, 156.
Argento, Dario: 41, 61, 130, 174.
Arias Salgado, Gabriel: 260.
Aristóteles: 88.
Arlorio, Giorgio: 57, 171.
Arness, James: 77.
Artaud, Antonin: 228.
Ascott (véase Carnimeo, Giuliano).
Ashby, Hal: 116.
Aumont, Tina: 244.
Autry, Gene: 115.
Auz, Víctor: 175.
Ávila, Enrique: 265.
Azcona, Rafael: 177.
Aznar Jr., Desi: 78.
Aznavour, Charles: 102.

Bacalov, Luis E.: 112, 113, 114, 185.
Bach, Johann Sebastian: 105.
Bailey, David: 183.
Bakunin, Mijail: 59.
Balanos, José Antonio: 75.
Balcázar, Alfonso: 35, 36, 40, 41, 42, 68, 110, 119, 126, 127, 141, 168, 169, 230, 243, 267.
Balcázar, Enrique: 141.
Balcázar, Francisco: 35, 36, 41, 126, 127, 141, 230.
Balcázar, Jaime Jesús: 35, 36, 41, 110, 126, 127, 141, 230, 268.
Balcázar, Luis: 141.
Baldanello, Gianfranco: 34.
Baldassare, Raf: 42.
Baldi, Ferdinando: 34, 38, 42, 68, 76, 81, 83, 86, 96, 114, 140, 236.
Baldi, Marcello: 133, 245.
Balducci, Richard: 38.
Baledón, Rafael: 75, 78.
Ballantyne, Robert M.: 6, 7.
Ballard, J. G.: 89.
Balsam, Martin: 190.
Ban Yee, Yeo: 40.
Barbara, Paola: 262.
Barboni, Enzo: 16, 40, 62, 63, 64, 66, 67, 68, 77, 178, 227, 237, 250.
Barboo, Luis: 20, 267.
Bardot, Brigitte: 8.
Bardem, Juan Antonio: 205.
Bardem, Rafael: 263.
Barker, Lex: 30, 46, 48, 49, 50, 51, 52.
Barker, Ron: 176.
Barnes, Walter: 157.
Barreiro, Ramón: 25, 263.
Barry, Barta: 263.
Barry, John: 105.
Bartel, Paul: 76.
Barthel, Walfried: 44.
Barthes, Roland: 161, 165.
Bascerano, Aristide: 117.
Basehart, Richard: 70.
Basler, Hermann: 24.
Bassey, Shirley: 105.
Bastia, Jean: 25.
Battaglia, Rick: 42.
Battista, Lloyd: 90.
Bau Bonaplata, Llorenç: 119.
Bava, Mario: 111, 130, 167.
Bazzoni, Luigi: 17, 236, 244.
Bean, Robin: 52.
Beatrice, Luca: 161, 165.
Beaver, Lee (véase Lizzani, Carlo).
Beery, Wallace: 119.
Beethoven, Ludwig van: 105.
Bellamy, Earl: 78.
Bellernard, Louis-Gabriel de (véase Ferry, Gabriel).
Bellocchio, Marco: 55.
Bender, John: 112, 113, 117.
Bengell, Norma: 204.
Benussi, Femi: 42.
Benvenutti, Nino: 170, 233.
Bécquer, Florencia: 262.
Bercovici, Eric: 219.
Berger: 9.
Berger, William: 20, 42, 112, 157, 190, 234, 244, 248, 250, 254.
Bergman, Ingmar: 130, 191.
Bergonzelli, Sergio: 111.
Berlanga, Luis G: 25, 65, 136, 205, 262.
Bernardini, Aldo: 24, 140.
Bernstein, Elmer: 101, 105, 110, 116, 201.
Bertolini, Marco: 63.
Bertolucci, Bernardo: 18, 34, 141.
Beswick, Martine: 55, 242.
Betts, Tom: 172.
Beyle, Henri (véase Stendhal).
Bezzi, Marco: 113.
Bianchi, Adelphi: 113.
Bianchi, Andrea: 141.
Bianchi, Daniella: 156.
Bianchi, Mario: 85, 269.
Bianchini, Paolo: 42, 95, 111.
Bierce, Ambrose: 5, 176.
Biliaev, Alexander: 192.
Bixio, Franco: 117.
Blake, William: 5, 83.
Blanc, Erika: 42.
Blanco, Hugo: 183, 268.
Blanco, Tomás: 263.
Blasco, Maite: 28, 266.
Blasco, Ricardo: 28, 95, 100, 110, 263, 266, 268.
Bloch, Ernst: 44.
Bódalo, José: 20, 90, 145, 146, 149, 152, 204, 263.
Boettcher, Budd: 85.
Bogard, William (véase Spolettini, Guglielmo).
Bogdanovich, Peter: 59, 138.
Boido, Federico: 20, 244.
Bolzoni, Adriano: 19.
Bond, Jeff: 117.
Bonelli, Gian Luigi: 172.
Bongusto, Fred: 113.
Bonnard, Mario: 64, 140, 167, 251.
Bonucci, Alberto: 156.
Boone, Richard: 78.
Borau, José Luis: 28, 110, 123, 141, 261.
Bosch, Juan: 19, 36, 85, 127, 141, 257.
Boschero, Dominique: 253.
Bosé, Miguel: 268.
Böttcher, Martin: 47, 48, 51, 100, 110.
Boxleitner, Bruce: 77.
Boyd, Rick (véase Boido, Federico).
Brancourt, Guy: 97.
Brandariz, Murriz ("Pajarito"): 170, 185.
Braña, Frank: 20, 29, 42, 231, 266, 267.
Brass, Tinto: 33, 90, 140, 174.
Brauner, Artur: 44, 46, 47, 48, 49, 50, 51.
Bravo, Charly: 267.
Brecht, Bertolt: 4, 58, 61.
Brega, Mario: 20, 42, 68, 216, 254.
Bremner, Tony: 115.
Brent, Timothy (véase Prete, Giancarlo).
Brescia, Alfonso: 36, 249.
Brice, Pierre: 30, 46, 48, 50, 51, 52.
Bridges, Lloyd: 212.
Briz, José: 77.
Brochero, Eduardo M.: 37, 86.
Bronson, Charles: 74, 106, 109, 115, 131, 141, 154, 188, 207, 215, 261.
Bronston, Frank (véase Bianchi, Mario).
Bronston, Samuel: 27, 28, 29, 198.
Brown, Jim: 217, 219.
Brown, Royal S.: 109, 110, 116.
Bruschini, Antonio: 165, 172, 185.
Brynner, Yul: 119, 218.
Buchholz, Horst: 46.
Buchs, Julio: 42, 82, 94, 112, 268.
"Buffalo" Bill: 202.
Buñuel, Luis: 16, 133.
Burman, Sigfried: 123.
Burton, Tim: 99.
Buttolph, David: 116.
Buzzanca, Lando: 64.
Byrnes, Edd: 187, 188.

Cabrera, John: 219.
Cabrera, Julio: 89, 98.
Caffarel, José María: 265.
Cain, James M.: 156.
Caiano, Mario: 28, 29, 33, 36, 40, 82, 83, 100, 110, 111, 123, 133, 170, 209, 243, 252, 253, 254, 261.
Caine, Michael: 249.
"Calamity" Jane Canary: 203.
Calhoun, Rory: 141.
Calígula: 246.
Callahan, Gene: 38, 41.
Calvo, Armando: 253, 261.
Calvo, Eduardo: 263.
Calvo, José: 42, 176, 265.
Calvo, Pepe (véase Calvo, José).
Camardiel, Roberto: 42, 93, 184, 231, 256, 257, 264.
Camaso, Claudio (véase Volonté, Claudio).
Cameron, Jeff: 42.
Cameron, Rod: 33, 51, 207.
Caminito, Augusto: 244.
Cammell, Donald: 161.
Campbell, Herbert: 23.
Campbell, Martin: 78.
Campion, Jane: 15.
Campogalliani, Carlo: 156.
Campos, Susana: 264.
Camurat, Diane: 6.
Camus, Mario: 77, 265, 268.
Canalejas, José: 260, 264.
Canevari, Cesare (véase Brochero, Eduardo M.).
Cano, Mateo: 268.
Cansino, Pilar: 266.
Cantafora, Antonio: 68.
Canutt, Yakima: 198.
Caparrós Masegosa, Lola: 270.
Capitani, Giorgio: 14, 19, 34, 95, 242, 257.
Cardiff, Albert (véase Cardone, Alberto).
Cardinale, Claudia: 21, 68, 128, 132, 137, 138.
Cardona, René: 75, 78.
Cardona de Gibert, Ángeles: 5.
Cardona Junior, René: 76.

Cardone, Alberto: 42, 87, 92, 245, 246, 252.
Carey Jr., Harry: 219.
Carlini, Carlo: 216.
Carlson, Richard: 70.
Carnimeo, Giuliano: 37, 40, 42, 67, 68, 86, 88, 92, 243, 248, 249, 250, 269.
Caron, Leslie: 78.
Carpenter, John: 20, 219.
Carradine, David: 116.
Carreras, Michael: 28, 37, 70, 120, 261.
Carriere, Jean-Claude: 8.
Carrone, Sergio: 111.
Casadio, Aglauco: 181.
Casaleggio, Gianetto: 24.
Casaravilla, Carlos: 262.
Casas, Antonio: 263.
Cash, Johnny: 100, 101.
Castel, Lou: 54, 55, 222, 242.
Castellari, Enzo G.: 14, 19, 33, 40, 41, 42, 67, 82, 83, 92, 110, 145, 179, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 234, 237, 238, 246, 253, 265.
Castelnuovo, Nino: 236.
Castilla del Pino, Carlos: 98.
Cavara, Paolo: 181, 237.
Cela, Camilo José: 205.
Celi, Adolfo: 90, 225.
Céline, Louis-Ferdinand: 82.
Centa, Renzo: 176.
Cerchio, Fernando: 25, 37.
Cerra, Saturnino: 183.
Cervi, Tonino: 34.
Chabrol, Claude: 46.
Chaffey, Don: 127.
Chaney Jr., Lon: 177.
Charlier: 9.
Charlot: 227.
Chase, Borden: 28.
Chateaubriand, François-René: 5.
Checchi, Andrea: 55.
Chiari, Walter: 25.
Christian-Jacque: 171.
Cianfriglia, Giovanni: 42, 188, 254, 257.
Cicero, Nando: 34.
Ciferri, Franco: 261.
Ciges, Luis: 265.
Cimber, Matt: 263.
Cimino, Michael: 20, 115.
Ciorciolini, Marcello: 42.
Cipriani, Stelvio: 117.
Citti, Franco: 188.
Civirani, Osvaldo: 42.
Clark, James B.: 77.
Clark, John: 42.
Clarke, Robin: 225.
Clément, René: 46.
Clouse, Robert: 111.
Clucher, E. B. (véase Barboni, Enzo).
Cobos, Germán: 265.
Coburn, James: 59, 96, 137, 138, 141, 177, 207.
Coby, Michael (véase Cantafora, Antonio).
Codelli, Lorenzo: 21.
Cohen, Emma: 204, 205, 269.
Cohen, Leonard: 191.
Cohn-Bendit, Daniel: 60.
Coletti, Duilio: 127.
Colizzi, Giuseppe: 19, 34, 67, 125, 141, 232.
Collins, Edwin J.: 23.
Colombo, Arrigo: 31, 133, 206, 207.
Comas, Jaime: 31.
Comencini, Luigi: 156, 245.
Conan Doyle, Arthur: 7, 9.
Connery, Sean: 14.
Connors, Chuck: 188, 189.
Conte, Richard: 225, 250.
Continenza, Alessandro: 185.
Contreras Torres, Miguel: 78.
Conversi, Spartaco: 42.
Conway, Jack: 54.
Cooder, Ry: 115.
Cooper, Gary: 14, 212, 246.
Cooper, Stan: 87.
Copland, Aaron: 101.
Coppola, Francis Ford: 20.
Corazzari, Bruno: 42, 244.
Corbett, Stanley (véase Corbucci, Sergio).
Corbucci, Bruno: 37, 40, 42, 59, 66, 112.
Corbucci, Sergio: 6, 14, 17, 18, 19, 29, 33, 34, 39, 40, 42, 57, 58, 59, 60, 67, 81, 83, 85, 88, 89, 92, 109, 110, 111, 113, 130, 139, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 156, 158, 164, 167, 171, 174, 178, 181, 182, 187, 189, 192, 193, 225, 226, 227, 228, 234, 235, 236, 242, 246, 261, 263, 267.
Corcoran, Bill: 76.
Cord, Alex: 185.
Corman, Roger: 82.
Corona, Achille: 34, 35.
Coronado, José: 268.
Coscia, Marcello: 171.
Costa, Mario: 29, 87, 156, 226, 243.
Costantino, Fabio: 192.
Costner, Kevin: 192, 238.
Cottafavi, Vittorio: 167.
Cotten, Joseph: 146, 147, 150.
Cotton, Harry: 182.
Cotton, Jerry: 51.
Cox, Alex: 21, 128.
Crane, Stephen: 5.
Crazy Gang: 25.
Crispino, Armando: 34, 221.
Cristal, Perla: 42, 269.
Cristalini, Giorgio: 40.
Croccolo, Carlo: 42, 90.
Cruz, Mara: 266.
Cruze, James: 24.
Cuadra, María: 266.
Cuadrado, Luis: 204, 205.
Cuervo, Gemma: 266.
Culasso, Nino: 106.
Cumbow, Robert C.: 103, 107, 116.
Curiel, Federico: 78.
Curtiz, Michael: 116, 201, 268.
Custodio, Ana María: 262.

Dafauce, Félix: 262.
Dalida: 102.
Dallamano, Massimo: 89, 140.
Dalmas, Jack (véase Dallamano, Massimo).
Dalves, Alberto: 263.
D'Amato, Joe: 128.
Damiani, Damiano: 6, 9, 33, 54, 55, 58, 61, 68, 75, 112, 124, 139, 145, 220, 222, 233, 237, 242, 244.
Damon, Mark: 55, 151, 253, 254.
Dante, Joe: 117.
Das Bolas, Xan: 263.
Daumier, Sophie: 231.
Daves, Delmer: 115, 116.
David, M.: 116.
Dávila, Luis: 265.
Davis, Chet: 42, 94.
Dawson, Anthony M. (véase Margheriti, Antonio).
De Anda, Raúl: 78.
De Angelis, Fabrizio: 75, 114, 171, 191.
De Angelis, Guido: 114, 171, 191.
De Blas, Manuel: 268.
De Chirico, Giorgio: 161.
De Clor, Harry: 89, 98.
De Concini, Ennio: 181.
De Fornari, Oreste: 40, 42, 139, 142.
De Gaulle, Charles: 97.
De Gemini, Franco: 106.
De la Calzada, Chiquito: 128.
De la Iglesia, Álex: 128, 141, 270.
De la Loma, José Antonio: 252, 264.
De Lampedusa, Giuseppe T.: 139.
De Laurentiis, Dino: 61, 127.
De Luca, Lorella: 169.
De Luca, Lorenzo: 172, 192.
De Luna, Álvaro: 29, 125, 152, 260, 267.
De Martino, Alberto: 35, 42, 114, 119, 123, 156, 225, 227.
De Masi, Francesco: 42, 110, 111, 117, 252, 253.
De Medeiros, Maria: 78.
De Mendoza, Alberto: 263.
De Orduña, Juan: 171, 261.
De Ossorio, Amando: 29, 110, 123.
De Palma, Brian: 20.
De Rita, Massimo: 58, 171.
De Rivera, Javier: 261.
De Santis, Giuseppe: 181.
De Santis, Luigi: 252.
De Sica, Manuel: 117.
De Sica, Vittorio: 104, 140, 167.
De Teffè, Antonio (véase Steffen, Anthony).
De Toth, André: 73, 217.
De Vilallonga, José Luis: 172.
De Zigno, Federico: 61.
Deem, Miles (véase Fidani, Demofilo).
Del Pozo, Ángel: 157, 265.
Del Toro, Benicio: 224.
Del Valle, Teresa: 98.
Delgado, Fernando: 265.
Dell'Acqua, Alberto: 42, 183.
Dell'Aquila, Enzo: 182, 183.
Dell'Orso, Edda: 106, 107, 110.
Della Casa, Stefano: 141, 165.
Della Mea, Ivan: 55.
Delon, Alain: 115, 171.
Demichelli, Tulio: 92, 165, 255, 257.
DeMille, Cecil B.: 119.
Deneuve, Catherine: 61.
Denger (guionista): 51.
Deodato, Ruggero: 148.
DeReske, David: 51.
Descartes, René: 140.
Detheridge, Anna: 88, 97.
Deus, Beni: 263
Deutsch, Didier C.: 116, 117.
Dexter, Maury: 42, 266.
Dexter, Rosemary: 98.
Di Leo, Fernando: 20, 141, 167, 168, 169, 172, 182, 183, 185, 232, 242, 250, 269.
Di Stefano, Gianfranco: 117.
Díaz, Porfirio: 164, 165.
Díaz Ordaz, Gustavo: 97.
Dickens, Charles: 4, 7.
Dillman, Max (véase Dallamano, Massimo).
Diógenes: 180.
Divine: 76.
Domingo, Antonio: 139.
Donaggio, Pino: 117.
Donati, Sergio: 19, 57, 59, 141, 165, 203.
Donen, Stanley: 184.
Doubleday, Frank: 21.
Douglas, Gordon: 73, 85, 102, 114, 177, 218.
Dracón: 98.
Dubcek, Alexander: 98.
Dulaney, John: 212, 219.
Dumas, Alexandre: 5, 231.
Dunaway, Faye: 38, 41.
Duplessis, Paul: 8.
Durán, Félix: 200.
Durand, Jean: 23.
Durkheim, Émile: 88, 98.
Dylan, Bob: 191.

Eagle, Vincent (véase Dell'Aquila, Enzo).
Eastman, George (véase Montefiori, Luigi).
Eastwood, Clint: 11, 13, 14, 20, 23, 31, 42, 72, 73, 76, 80, 81, 93, 103, 105, 109, 113, 131, 132, 134, 135, 140, 141, 142, 144, 151, 154, 160, 168, 188, 192, 206, 207, 208, 209, 210, 213, 214, 215, 222, 227, 235, 236, 246, 248, 255, 262.
Eber, Günther: 171.
Edwards, Anthony: 77.
Ehrenburg, Ilya: 4.
Einstein, Albert: 5, 44.
Eisenstein, Sergei M.: 137.
Elam, Jack: 142, 219.
Elfman, Danny: 99.
Elliot, Ron: 42.
Elorrieta, José María: 29, 88, 92, 110, 261, 265.
Elvira, Gonzalo: 26, 120, 196.
Esteba, Manuel: 36.
Estévez, Emilio: 76.
Eurípides: 204.

Fago, Giovanni: 34, 37, 221, 246, 256.
Fajardo, Eduardo: 20, 42, 144, 145, 146, 152, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 260, 263.
Faldini, Franca: 61, 98, 165.
Fanck, Arnold: 45.
Fani, F.: 8.
Farassino, Alberto: 61.
Felleghi, Tom: 42.
Fellini, Federico: 20, 46, 99.
Fenimore Cooper, James: 5, 6, 24, 251, 268.
Fernández, Diego: 121.
Fernández, Félix: 263.

Fernández, Ramón: 66.
Fernández Ardavín, César: 37.
Fernández Mañas, Ignacio: 270.
Ferrandis, Antonio: 259.
Ferrari, Niccolò: 181.
Ferreri, Marco: 61.
Ferri, Rafael: 124.
Ferrio, Gianni: 42.
Ferroni, Giorgio: 18, 25, 93, 230, 231, 232, 254.
Ferry, Gabriel: 5, 8.
Ferzetti, Gabrielle: 138.
Festa Campanile, Pasquale: 181.
Festi, Roberto: 61, 179.
Fia, Roberto: 113.
Fidani, Demofilo: 42, 92, 94, 243.
Fidenco, Nico: 113, 117.
Fiegel, Eddie: 116.
Fielding, Jerry: 112.
Fierro, Gianni: 117.
Figueroa, Gabriel: 73.
Finley, George (véase Stegani, Giorgio).
Finocchi, Augusto: 185.
Fioravanti, Giusva: 256.
Fisher, Terence: 13.
Fitzhamon, Lewin: 23.
Flaiano, Ennio: 170.
Flanders, John (véase Ray, Jean).
Fleischer, Richard: 77.
Fleming, Eric: 208.
Fleming, Ian: 14.
Flick, Vick: 105.
Flori, Agata: 182.
Florio, Aldo: 36, 37, 96.
Fofi, Goffredo: 61, 85, 88, 97, 98, 165, 172.
Fonda, Henry: 66, 109, 128, 131, 141, 142, 177, 178, 207, 208, 212.
Fondato, Marcello: 67.
Fons, John: 78.
Fontana, Jimmy: 102.
Ford, John: 13, 64, 116, 130, 136, 142, 166, 174, 200, 202, 210, 214, 228, 265.
Ford, Montgomery: 92.
Forest, W.: 8.
Foscolo, Ugo: 156.
Fox, Michael J.: 76.
Fraga Iribarne, Manuel: 39, 260.
Fraile, Alfredo: 121.
Frames, Antón: 141.
Franchi, Franco: 42.
Franco, Francisco: 25, 98.
Franco, Jess (véase Franco, Jesús).
Franco, Jesús: 27, 120, 139, 196, 198, 269.
Frank, Horst: 33, 42, 96, 189, 244.
Frankel, Cyril: 51.
Frawley, James: 78.
Frayling, Christopher: 78, 97, 140, 210.
Freda, Riccardo: 130, 251.
Fregonese, Hugo: 48.
Freixas, Ramón: 270.
Friedhofer, Hugo: 116.
Frizzi, Fabio: 117.
Frontiere, Dominic: 114.
Fulci, Lucio: 6, 34, 85, 154, 188, 225, 228, 234, 236, 237, 250, 251.
Fuller, Sam: 78, 213, 265.
Furie, Sidney J.: 78.

Gaberscek, Carlo: 23, 24, 77, 78.
Galbó, Cristina: 269.
Galiardo, Juan Luis: 265.
Galicia, José Luis: 28, 42, 121, 122, 123.
Galicia, María Luz: 29, 266.
Galimberti, Guido: 257.
Galleppini, Aurelio: 172.
Galli, Ida: 92, 254.
Gallo, Mario: 35.
Gallone, Carmine: 140, 167.
Gaos, Lola: 264.
García, Juan: 124.
García, Tito: 20, 68, 260, 264.
García Abril, Antón: 113.
García Dueñas, Jesús: 128.
García Escudero, José María: 39, 126.
García Maroto, Eduardo: 25.
García Román, Fernando: 9.
Garfield, Frank: 182.
Garfield, John: 268.
Gariazzo, Mario: 67.
Garibaldi, Giuseppe: 61.
Garko, Gianni: 14, 17, 20, 39, 42, 68, 90, 133, 221, 243, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 253, 257, 269.
Garko, John (véase Garko, Gianni).
Garkovic, Giovanni (véase Garko, Gianni).
Garret, Philippe: 130.
Garrone, Riccardo: 254.
Garrone, Sergio: 42, 89, 154, 248, 254, 255.
Gassman, Vittorio: 58, 150.
Gastaldi, Ernesto: 20, 176, 177, 232, 247.
Gemma, Giuliano: 14, 17, 20, 42, 60, 91, 92, 93, 167, 168, 169, 170, 172, 174, 176, 178, 217, 227, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 253, 262.
Genina, Augusto: 177.
Genover, Jaume: 270.
Gentilomo, Giacomo: 167.
George, Susan: 89, 152, 227.
Gerstäcker, Friedrich: 8.
Ghia, Dana: 42.
Ghiglia, Benedetto: 117.
Gicca, Enzo: 246, 249.
Gigante, Marcello: 117.
Gil, Manuel: 265.
Gila, Miguel: 265.
Giménez Escribano, Antonio: 265.
Gimpera, Teresa: 269.
Giombini, Marcello: 112, 255.
Giordana, Andrea: 42, 189.
Giordano, Daniela: 42.
Giraldi, Franco: 19, 53, 90, 109, 125, 172, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 265, 269.
Giraud, Jean: 9.
Girolami, Enio: 187, 188, 189, 192, 193.
Girolami, Enzo (véase Castellari, Enzo G.).
Girolami, Marino: 42, 92, 187, 257.
Girolami, Romolo (véase Guerrieri, Romolo).
Girotti, Mario (véase Hill, Terence).
Globus, Yoram: 219.
Godard, Jean-Luc: 60, 61, 107, 130.
Golam, Menahem: 219.
Goldsmith, Jerry: 102, 114, 117.
Golon, Anne: 8.
Golon, Serge: 8.
González, Agustín: 265.
González, Arturo: 98, 124.
González, Cesáreo: 124.
González Camiña, Eduardo: 196, 205.
González Ledesma, Francisco (véase Kane, Silver).
Gordon, Bernard: 218, 219.
Gordon, Irving: 116.
Gori, Lallo: 42, 113.
Gorostiza, Jorge: 122, 128.
Goscinny, René: 9, 63.
Gozlino, Paolo: 42, 255.
Gracia, Sancho: 268, 270.
Graf, Maurizio: 113, 169.
Graf, Peter: 42.
Graham, William A.: 78.
Granada, María: 29.
Granata, Graziella: 42.
Granger, Farley: 65.
Granger, Stewart: 50, 51, 156.
Gries, Tom: 75.
Griffith, David Wark: 43.
Grimaldi, Alberto: 18, 27, 28, 30, 31, 57, 98, 124, 135, 156, 199, 200, 201, 202, 203, 216, 217, 262.
Grimaldi, Gianni (véase Grimaldi, Giovanni).
Grimaldi Giovanni: 36, 42, 64.
Grosz, George: 4, 5.
Guaita, Mario: 24.
Guardiola, José: 265.
Guerrieri, Romolo: 33, 36, 42, 187, 221, 246.
Guerrini, Orso María: 191.
Guevara, Ernesto "Che": 57, 58, 97, 228.
Guillermin, John: 73, 115, 127, 217.
Guitián, Manuel: 263.
Guthrie, Woody: 103, 116.
Gutiérrez Caba, Emilio: 265.
Guzmán, Jesús: 265.

Habich, Christiane: 24.
Hailey, Bill: 101.
Halliday, Johnny: 60, 149, 152.
Hamman, Jean: 23.
Hamman, Joe (véase Hamman, Jean).
Hammett, Dashiell: 133, 141, 167.
Hammurabi: 98.
Hardy, Oliver: 63.
Harris, Brad: 42.
Harris, Richard: 192.
Harris, Roy: 116.
Harrison, Richard: 20, 28, 30, 42, 90, 96, 141, 200, 201, 207.
Harte, Bret: 5.
Hasan, Mark Richard: 117.
Hathaway, Henry: 71, 77, 79, 88, 116, 130, 166.
Hawks, Howard: 13, 78, 80, 101, 117, 130, 166, 200, 269.
Hayden, Billy: 96.
Hayden, Sterling: 190.
Heffron, Richard T.: 77.
Heflin, Van: 242.
Hefti, Neal: 116.
Hellman, Monte: 228.
Hembus, Joe: 52.
Hemingway, Ernest: 81.
Hendrix, Jimmy: 105.
Henty, G. A.: 8.
Hepworth, Cecil: 23.
Herbig, Michael "Bully": 52, 77.
Heredero, Carlos F.: 128.
Heredero García, Rafael: 41.
Hernández, Rafael: 264.
Hernández y Fernández, Esteban: 8.
Herrmann, Bernard: 99, 116.
Herzog, Werner: 21, 239, 244.
Hesperia: 24.
Hess, David: 192.
Hesse, Hermann: 44.
Hilbeck, Fernando: 259, 268.
Hilgers, Heinz-Ingo: 46.
Hill, Craig: 20, 42, 175, 265.
Hill, Terence: 19, 20, 40, 42, 49, 62, 63, 65, 66, 68, 75, 81, 96, 114, 125, 141, 144, 177, 178, 230, 240, 250.
Hill, Walter: 21, 115, 141.
Hills, Gillian: 257.
Hilton, George: 20, 42, 68, 82, 94, 188, 242, 249, 250.
Hitchcock, Alfred: 99
Hitler, Adolf: 5.
Hobbes, Thomas: 93, 136.
Homero: 170, 230.
Hopper, Jerry: 78.
Horne, Geoffrey: 28, 199.
Horner, William: 213, 214.
Hossein, Robert: 89, 94.
Howard: 81.
Hudson, Gary (véase Garko, Gianni).
Hudson, Rock: 246.
Huerta, Cris: 20, 42, 68, 182, 264.
Huffaker, Clair: 193.
Hundar, Robert: 42, 96, 125, 195, 199, 200, 201, 204, 205, 254, 257.
Hunt, Paul: 78.
Hunter, Tab: 76.
Huonder, Anton: 7.
Huston, John: 77, 253.
Hutchinson, Charles: 23.
Hutton, Brian G.: 117.

Ibáñez Menta, Narciso: 263.
Incontrera, Annabella: 42.
Incrocci, Agenore: 142.
Induni, Luis: 20, 29, 42, 264.
Inglés, Rufino: 261, 263.
Ingrassia, Ciccio: 42.
Iquino, Ignacio F.: 27, 36, 41, 67, 68, 127.
Iranzo, Antonio: 268.
Isasi Isasmendi, Antonio: 41.
Isbert, José: 62, 262.
Isbert, María: 264.
Isbert, Pepe (véase Isbert, José).
Israel, Víctor: 183, 185, 267.
Izzo, Renato: 20, 68.

Jacopetti, Gualtiero: 181.
Jacovitti, Benito: 227.
James, Henry: 7.
Jameson, Jerry: 77.
Jarmusch, Jim: 21, 83.

Jarre, Maurice: 115.
Jaspe, José: 263.
Jasset, Victorin: 23.
Jenkins, Terry: 89.
Jodorowsky, Alejandro: 8, 21.
Johnson, Lamont: 78.
Johnson, Van: 93, 176, 233.
Jones, Buck: 207.
Jones, Jennifer: 204.
Jones, Quincy: 114, 116.
Joy, Ron: 78.
Juárez, Benito: 56, 163, 165.
Juran, Nathan: 77, 261.

Kalinke, Ernst: 49.
Kane, Silver: 8.
Kaper, Bronislau: 116.
Kaplan, Jonathan: 76.
Karina, Anna: 130.
Karlatos, Olga: 191.
Karson, Eric: 219.
Kaufman, Philip: 20.
Kazan, Elia: 38, 54.
Keindorff, Eberhard: 50.
Kelly, Brian: 42.
Kelly, Jim: 219.
Kendall, Tony: 42.
Kennedy, Burt: 70, 77, 78, 85, 127, 142.
Kennedy, George: 218.
Kennedy, John Fitzgerald: 60, 97, 176, 233.
Kerschner, Irvin: 77.
Kezich, Tullio: 100, 115, 179.
King, Henry: 30, 77, 95, 136, 213.
Kinski, Klaus: 17, 18, 20, 21, 42, 55, 59, 87, 90, 135, 146, 152, 203, 226, 230, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 246, 248, 249.
Kizzier, Heath: 40.
Klimovsky, León: 29, 36, 42, 64, 67, 91, 92, 94, 97, 187, 253, 267.
Koch, Carl: 25.
Koch, Marianne: 42, 267.
Korda, Susan (véase Miranda, Soledad).
Kotcheff, Ted: 78.
Kowalski, Bernard L.: 78.
Koyucharov, Vasco Vassil: 111.
Kramer, Frank (véase Parolini, Gianfranco).
Kramer, Stanley: 70, 212.
Kristofferson, Kris: 76, 137.
Krohn, Bill: 140.
Kubrick, Stanley: 70, 181.
Kulik, Buzz: 75.
Kurosawa, Akira: 31, 130, 133, 141, 167, 177.

La Selva, Tommaso: 141, 179.
Lacerenza, Michele: 103, 105, 253.
Ladd, Alan: 80, 210.
Lafuente Estefanía, Marcial: 8.
Lagos, Vicky: 266.
Lancaster, Burt: 116, 193, 211, 212.
Landa, Alfredo: 68, 259.
Landres, Paul: 77.
Lane, Frankie: 100, 101, 113, 115.
Lanfranchi, Mario: 16, 34, 225, 244.
Lang, Fritz: 175.
Lara, Alfredo: 7.
Lardeau, Yann: 132, 140.
Latimore, Frank: 28, 198, 199.
Laurani, Salvatore: 54.
Laurel, Stan: 63.
Laurenti, Mariano: 42.
Lautréamont, Isidore: 241.
Lavagnino, Angelo Francesco: 42, 102, 107, 111.
Laven, Arnold: 77.
Law, John Phillip: 90, 216.
Lawrence, Peter Lee: 20, 42, 249.0, 255
Lazaga, Pedro: 68, 259.
Le Dû, Claude: 216.
Le Roy, Eric: 23.
Lean, David: 199.
Lean, Sidney (véase Fago, Giovanni).
Leblanc, Tony: 29.
Lee, Bruce: 40.
Lee, Christopher: 46, 269.
Lee, Peggy: 113.
Lefranc, Guy: 25.
Leno, Dan: 23.
Lenzi, Umberto: 36, 56, 95, 141, 225, 226.
Leone, Sergio: 6, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 41, 42, 55, 56, 59, 64, 66, 68, 70, 71, 72, 73, 78, 81, 82, 85, 92, 97, 98, 99, 100, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 112, 113, 114, 116, 123, 124, 125, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 147, 151, 152, 153, 154, 158, 160, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 181, 182, 183, 187, 188, 190, 193, 203, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 218, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 230, 232, 234, 235, 236, 241, 244, 247, 248, 253, 254, 259, 263, 265, 266, 267.
Leone, Vincenzo: 21, 24, 104, 130.
LeRoy, Mervyn: 140.
Lesoeur, Marius: 27, 28, 31, 198, 199.
Levin, Henry: 77.
Lewis, Geoffrey: 76.
Lewis, Joseph L.: 77.
Lewis, Vance (véase Vanzi, Luigi).
Lezana, Sara: 269.
Lhassa, Gian: 215, 216.
Liberatore, Ugo: 185.
Lieh, Lo: 218.
Linder, Christa: 176.
Lion, Fernand (véase Di Leo, Fernando).
Littin, Miguel: 21.
Livingston, Jay: 116.
Lizzani, Carlo: 33, 55, 61, 89, 106, 181, 221.
Lloyd, Christopher: 76.
Loach, Ken: 20.
Loffredo, Gianni: 191.
Logan, Joshua: 72, 114, 212.
Lollobrigida, Gina: 218, 250.
Lom, Herbert: 88.
Lombardo-Radice, Marco: 61.
Lombroso, Cesare: 221.
London, Jack: 5, 237.
López, Charo: 269.
Loritz, Katia: 266.
Lorys, Diana: 28, 42, 266.
Lovelock, Ray: 226.
Lozano, Margarita: 266.
Lucidi, Maurizio: 114.
Lucignani, Luciano: 156.
Ludman, Larry (véase De Angelis, Fabrizio).
Lugosi, Bela: 24.
Lulli, Folco: 92.
Lulli, Piero: 42.
Lumet, Sidney: 38.
Lumière, hermanos: 23.
Lupo, Michele: 40, 42, 108, 231, 233, 234, 256.
Lys, Ágata: 269.

Machiavelli, Nicoletta: 42, 254.
Madison, Guy: 42, 92, 187.
Madrid, José Luis: 95, 250, 257.
Maesso, José G: 19, 28.
Magalotti, Paolo: 183.
Mahor, María: 266.
Maiuri, Dino: 58, 171.
Maján, Juan: 197.
Malatesta, Guido: 156.
Malle, Louis: 8, 75.
Mallorquí, José: 8, 25, 26, 27, 28, 114, 120, 123, 197, 198, 199.
Mamoulian, Rouben: 197.
Mancuso, Elsio: 111.
Manduke, Joe: 78, 219.
Manfredi, Nino: 156.
Mangione, Giuseppe: 185.
Mankiewicz, Joseph L.: 70, 116, 178.
Mann, Anthony: 28, 70, 77, 130, 154, 174, 200, 201.
Mann, Daniel: 78.
Mansfield, David: 115.
Manzanas, Melitón: 98.
Manzanos, Eduardo: 26, 27, 28, 29, 31, 36, 120, 122, 196, 197, 198, 199.
Manzini, Luigi: 38.
Marcellini, Sirio: 110.
Marco Davo, José: 262.
Margheriti, Antonio: 18, 19, 34, 36, 37, 40, 77, 90, 92, 95, 113, 114, 125, 128, 130, 143, 145, 148, 154, 216, 218, 219, 221, 242, 243, 244, 255, 261, 269.
Marín, Gloria: 196, 197.
Marín, Luis: 265.
Mariscal, Alberto: 75.
Markle, Peter: 77.
Marmontel: 5.
Maroto, Eduardo G.: 261.
Márquez, Luz: 266.
Marquis Warren, Charles: 78.
Marryat, capitán: 6.
Marshall, George: 116.
Martell, Peter: 42.
Martelli, Augusto: 117.
Martin, Dean: 109.
Martin, George: 29, 42, 169, 175, 259, 267.
Martin, Sobey: 52.
Martín, Daniel: 252, 257, 267.
Martín, Eugenio: 19, 37, 94, 218, 225, 250, 268.
Martín, José Manuel: 20, 29, 264, 265.
Martín, María: 264.
Martín, Maribel: 160, 269.
Martín, Miguel: 36.
Martinelli, Vittorio: 24, 140.
Martínez, Arturo: 78.
Martínez Celeiro, Francisco (véase Martin, George).
Martínez Moya, José Enrique: 125, 128.
Martínez Román, Mª del Carmen: 36.
Martínez Sánchez, Jesús: 5.
Martino, Luciano: 181, 246, 256.
Martino, Miranda: 102.
Martino, Sergio: 18, 83, 87, 192, 256, 264.
Marvin, Lee: 114, 141, 213.
Marx, hermanos: 25.
Marx, Karl: 54.
Maselli, Francesco: 251.
Massi, Stelvio: 56.
Mastrocinque, Camillo: 252.
Mastroianni, Marcello: 61, 231.
Matano, Roberto: 113.
Mateos, Julián: 265.
Matteotti (ministro italiano): 34.
Mattoli, Mario: 64.
Maura, Carmen: 270.
Mauri, Roberto: 42, 96, 251.
Maximiliano, emperador: 165.
May, Karl: 4, 5, 8, 9, 23, 25, 26, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 71, 78, 97, 100, 240, 252.
May, Marta: 266.
Mayans, Antonio: 139, 259, 265.
Maynard, Ken: 92.
Mayne Reid, Thomas: 6, 7, 8.
Mayo, Alfredo: 262.
McCarthy, senador: 218.
McCowan, George: 74, 218.
McCoy, Denys: 77.
McCoy, Matt: 77.
McCulley, Johnson: 27.
McEveety, Bernard: 78.
McGee, Vonetta: 151, 152.
McLaglen, Andrew L.: 78, 114, 116, 154.
Medford, Don: 75.
Medina, Agustín: 200.
Mejuto, Andrés: 262.
Méliès, Gaston: 23.
Méliès, Georges: 23.
Melville, Jean-Pierre: 130.
Méndez, Fernando: 78.
Méndez Leite, Fernando: 85, 97.
Mendizábal, Sergio: 265.
Mengershausen, Joachim von: 52.
Meniconi, Furio: 20.
Mercanti, Pino: 156.
Mereghetti, Paolo: 61.
Merimée, Prosper: 244.
Merino, José Luis: 36, 87, 94, 111, 184, 261, 269.
Merli, Maurizio: 66, 83, 87.
Miali, Roberto: 253.
Miccichè, Lino: 14, 33, 40.
Miceli, Sergio: 100, 104, 105, 107, 115, 116.
Michelangeli, Marcella: 256.
Mifune, Toshiro: 42, 115.
Migliardi, Mario: 113.
Miguel, Mónica: 90.
Mihura, Miguel: 25.
Mikaela: 266.
Milian, Tomás: 18, 19, 20, 42, 56, 57, 58, 66, 83, 89, 93, 94, 119, 125, 148, 150, 152, 157, 159, 165, 178, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 230, 234, 236, 244.

Milius, John: 20, 269.
Milland, Gloria: 30, 42, 195, 201.
Miller, Marta: 269.
Miner, Allen H.: 113.
Miraglia, Emilio: 257.
Miranda, Soledad: 185, 269.
Mistral, Jorge: 263.
Mitchell, Gordon: 42, 217, 244.
Mitic, Gojko: 49.
Mix, Tom: 5, 92.
Moisés: 98.
Molino Rojo, Antonio: 240, 263.
Mollhausen, Balduin: 8.
Momplet, Antonio: 28, 64, 114, 123, 268.
Moncada, Santiago: 204.
Mongin, Olivier: 145, 154.
Monicelli, Mario: 58, 142.
Monroe, Vaughan: 113.
Monroy, Manuel: 263.
Montaldo, Giuliano: 181.
Montefiori, Luigi: 42, 191
Monter, José Luis: 36, 265.
Montero, Roberto: 42.
Montés, Elisa: 266.
Montgomery, George: 42, 266.
Monti, Karina (véase Martínez Román, Mª del Carmen).
Montiel, Sara: 261.
Montoro, Miguel: 124.
Moore, Lucky (véase Croccolo, Carlo).
Moore, Martin (véase Testi, Fabio).
Moore, Thomas (véase Girolami, Enio).
Morandini, Fernando: 160.
Moravia, Alberto: 61.
Moreau, Jeanne: 8.
Moreno, David: 182.
Moreno, José: 265.
Morgan, Silvia: 36.
Moross, Jerome: 101, 115.
Morricone, Ennio: 11, 19, 28, 29, 31, 33, 42, 56, 71, 73, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 116, 117, 137, 140, 142, 153, 165, 168, 182, 184, 230, 234, 237, 242, 254.
Morris: 9.
Morrow, Vic: 75, 127.
Moschin, Gastone: 60.
Motta, Luigi: 8.
Mozart, Wolfgang Amadeus: 105.
Mulargia, Edoardo: 36, 42, 61, 88, 252, 256, 257.
Mulligan, Marina: 90.
Mulock, Al: 142.
Muñoz, René: 122, 265.
Mur Oti, Manuel: 120.
Muro, Venancio: 265.
Murrieta, Joaquín: 197.
Musante, Tony: 58, 148, 152, 236.
Musolino, Vincenzo: 37.
Muss, Rudolf: 7.

Nadin, Alessandro: 117.
Nakszynski, Klaus Günter Karl (véase Kinski, Klaus).
Narizzano, Silvio: 78.
Navarro, Agustín: 123, 264.
Navarro, Nieves: 81, 157, 161, 268.
Nell, Krista: 42.
Nelson, Ralph: 56, 77, 78, 116.
Nelson, Rickie: 109.
Nelson, Willie: 76.
Neri, Rosalba: 42.
Nero, Franco: 14, 17, 20, 39, 42, 58, 81, 82, 83, 90, 113, 144, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 171, 187, 188, 190, 192, 193, 230, 234, 235, 236, 237, 238, 246, 253.
Neubert, Keith: 40, 77.
Neuss, Alwin: 24.
Newman, Alfred: 116.
Newman, Sergio: 36.
Nichetti, Maurizio: 78.
Nicholson, Jack: 78.
Nicol, Alex: 28, 70, 110.
Nicolai, Bruno: 42, 111, 254, 256.
Nieto, José: 114, 259, 261.
Nietzsche, Friedrich: 17, 93, 98, 162, 192.
Nilo, Alejandra: 253.
Noiret, Philippe: 61.
Norris, Chuck: 219.
Nostro, Nick: 36, 156.
Nusciak, Loredana: 152, 246.

O'Brien, Donald: 158.
O'Henry: 5.
Oesterheld, Hugo: 9.
Oliveros, Ramiro: 268.
Olsen, Rolf: 30, 128, 240.
Onions, Oliver: 171.
Onorato, Glauco: 256.
Orff, Carl: 254.
Orjas, José: 263.
Orlandi, Nora: 246.
Ortolani, Riz: 48, 110, 195, 201, 202.
Osborne, Kent: 78.
Oswald, Lee Harvey: 233.
Otero, Carlos: 197, 263.
Ozores, José Luis: 136.

Pacheco, Rafael: 195, 199, 200, 201, 202, 204.
Pachelo, Julia: 264.
Padrol, Joan: 42, 116, 117.
Paganini, Niccolò: 242.
Palacios, Ricardo: 20, 68, 257, 267.
Palance, Jack: 58, 146, 147, 148, 150, 152, 190, 219.
Pallears, John (véase Pallejà, Joan).
Pallejà, Joan: 24, 119, 262.
Pallejá, Juan (véase Pallejà, Joan).
Palmara, Mimmo: 42, 133.
Palmer, Christopher: 100, 115.
Palmer, George: 227.
Pandolfi, Elio: 64.
Pannacìò, Elo: 95.
Paolella, Domenico: 34, 42, 61, 78, 156.
Papandreu, Giorgios: 98.
Papi, Giorgio: 31, 133, 206, 207.
Parada, Manuel: 114, 117, 201.
Pardo, Mario: 265.
Paredes, Marisa: 269.
Parks, Gordon: 78, 219.
Parolini, Gianfranco: 17, 38, 39, 41, 42, 68, 78, 90, 111, 113, 156, 212, 217, 219, 243, 247, 248.
Parrish, Robert: 30, 77, 88, 164.
Pascual, Erasmo: 262.
Pasolini, Pier Paolo: 18, 33, 55, 98, 104, 245.
Paster-Saterp, Fred: 24.
Pastore, Sergio: 257.
Patrizi, Massimo: 176.
Patten, Lewis B.: 171.
Pávez, Terele: 266.
Pavone, Rita: 105, 113.
Pazzafini, Nello: 20, 42, 92, 163.
Peck, Gregory: 78, 177.
Peckinpah, Sam: 9, 16, 59, 71, 72, 77, 78, 80, 85, 97, 112, 137, 138, 145, 154, 177, 179, 191, 204, 222, 226, 256.
Pedersoli, Carlo (véase Spencer, Bud).
Penella, Emma: 264, 266.
Penn, Arthur: 187.
Peña, Julio: 261.
Peña, Luis: 262.
Pérez Cubero, Jaime: 28, 42, 121, 122, 123.
Pérez Olea, Antonio: 112.
Pérez Tabernero, Julio: 183.
Peri, Enzo: 42.
Pericles: 142.
Perkins, Luther: 101.
Perry, Frank: 38, 41, 77.
Pes, Carlo: 117.
Petersson, Harald G: 44, 45, 51.
Petri (ministro italiano): 35.
Petrilli, Vittoriano: 59.
Petroni, Giulio: 16, 19, 34, 37, 40, 55, 90, 91, 92, 105, 112, 124, 164, 216, 225, 227, 232, 233.
Peyser, John: 75.
Philbrook, James: 42.
Philipp, Harald: 50, 51.
Philipsen, Preben: 44.
Piaget, Paul: 195, 199, 200.
Pica, Antonio: 268.
Piccioni, Piero: 111.
Pierotti, Piero: 34.
Pink, Sidney: 29, 31, 70, 124, 265.
Pinzauti, Mario: 42.
Pistilli, Luigi: 20, 131, 216.
Placereani, Giorgio: 16, 262, 270.
Plenizio, Gianfranco: 117.
Poe, Edgar Allan: 6, 82.
Poitier, Sidney: 78.
Polaca, La: 269.
Poli, Maurice: 42, 256.
Pollack, Sidney: 77.
Poncela, Eusebio: 270.
Poncio Pilato: 135.
Ponson du Terrail: 5.
Pontecorvo, Gillo: 18, 54, 57, 181.
Porter, Edwin S.: 43.
Post, Ted: 72, 114.
Powell, Dick: 213.
Powell, Don: 253.
Powers, Hunt: 42, 94, 185.
Prada, José: 262.
Prada, José María: 266.
Prats, Carles: 13, 141, 270.
Pratt, Hugo: 9.
Pregadio, Roberto: 117.
Preminger, Otto: 199.
Prendes, Luis: 259, 262.
Presley, Elvis: 113.
Prete, Giancarlo: 190.
Puccini, Gianni: 36, 261.
Puente, Jesús: 265.
Pupillo, Massimo: 34, 42.
Purdom, Edmund: 28, 240.

Quesada, Milo: 93, 266.
Questi, Giulio: 19, 34, 42, 82, 93, 140, 145, 148, 154, 225, 226, 254, 268.
Quiney, Charles: 87.
Quinn, Anthony: 237.
Quintano, Gene: 76.

Rabal, Francisco: 231, 263.
Rabal, Teresa: 269.
Rachmaninov, Sergei: 105.
Raffaelli, Giuliano: 185.
Raimi, Sam: 20, 76.
Ramírez, Elisa: 269
Ramírez, Pedro L.: 36, 68, 111, 127.
Randall, Mónica: 268.
Ranieri, Katina: 113.
Raoul: 113.
Rassimov, Ivan: 42, 60, 247.
Rassimov, Rada: 255.
Ray, Jean: 7.
Ray, Nicholas: 70, 113.
Raymond, Ed: 77.
Re, Gustavo: 263.
Redford, Robert: 187, 249.
Redgrave, Lynn: 171.
Reed, Rex: 38.
Reeves, Steve: 141.
Reggiani, Serge: 61.
Reinl, Harald: 29, 30, 44, 45, 46, 47, 49, 50, 51, 52, 71, 88, 100, 240, 251, 267.
Remington, Frederic: 100, 161.
Resnais, Alain: 107, 130.
Reverberi, Gian Piero: 111.
Rey, Fernando: 20, 93, 149, 176, 233, 259, 261.
Rey, Florián: 261, 262.
Rey, Roberto: 262.
Reynolds, Burt: 74, 88, 148.
Reynolds, Sheldon: 52, 265.
Riambau, Esteve: 126, 127, 128, 141.
Richardson, John: 42, 78.
Richardson, Tony: 88.
Riche, Clive: 192.
Rico, Paquita: 29, 264.
Ridola, Enrico: 63.
Riefenstahl, Leni: 45.
Riesgo, José: 263.
Rigaud, Jorge: 182, 185, 259, 261.
Ritter, Tex: 100, 101, 110, 113, 115.
Rivero, Santiago: 197.
Robards, Jason: 21, 68, 107, 140.
Robbins, Marty: 100.
Roberti, Roberto (véase Leone, Vincenzo).
Roberts, Rocky: 113.
Robertson, Bob (véase Leone, Sergio).
Robledo, Lorenzo: 260, 267.

Rocco, Gian: 34, 221.
Rocha, Glauber: 21.
Rochefort, Jean: 78.
Rodríguez, José María: 183.
Rodríguez, Robert: 20, 141.
Rodríguez, Tomás Quintín (véase Milian, Tomás).
Rodríguez Fraile, Javier: 40, 116.
Roeg, Nicholas: 161.
Rogés, José (véase Rogès, Josep).
Rogès, Josep: 119, 262.
Rogers, Jon (véase Rogès, Josep).
Rogers, Roy: 115.
Rojo, Gustavo: 46, 259, 263.
Rojo, Rubén: 263.
Roland, Gilbert: 188, 189, 242.
Roland, Jürgen: 30.
Román, Antonio: 114.
Rome, Sydne: 170.
Romero Hernández Marchent, Joaquín Luis (véase Romero Marchent, Joaquín).
Romero Marchent, Carlos: 264.
Romero Marchent, Joaquín: 19, 26, 27, 28, 30, 31, 37, 41, 92, 96, 97, 110, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 128, 141, 184, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 240, 241, 254, 255, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270.
Romero Marchent, Rafael: 19, 36, 41, 42, 91, 92, 95, 110, 249, 254, 255, 261, 264, 265, 266.
Roos, Hans Dieter: 52.
Roosevelt, Theodor: 7.
Rosa, Joseph G.: 87, 97.
Rosales, Lina: 266.
Rosenman, Leonard: 116.
Rosi, Francesco: 54, 88.
Rossati, Giuseppe: 250.
Rossati, Nello: 42, 154, 238.
Rossellini, Roberto: 58.
Rossen, Robert: 38, 70.
Rossetti, Franco: 33, 181, 189.
Rossi, Franco: 156, 245.
Rossi, Luciano: 20, 244, 255.
Rossi Stuart, Giacomo: 42.
Rosso, Nini: 103.
Rosso, Salvatore: 255.
Rota, Nino: 99, 110.
Rousseau, Jean-Jacques: 5, 136.
Rovere, Gina: 185.
Rowland, E. G. (véase Castellari, Enzo G.).
Rowland, Roy: 28, 70, 263.
Roy, Esperanza: 269.
Roy Hill, George: 77, 170, 249.
Rubio, José: 266.
Russell, Bertrand: 225.
Russell, Charles B.: 100.
Russell, Kurt: 20, 219.
Rustichelli, Carlo: 42, 117, 185, 242.
Ruxton, George Frederick: 8.
Ryan, Robert: 185.
Rye, Stellan: 23.

Sabato, Antonio: 190.
Sade, marqués de: 161.
Sáenz de Heredia, Álvaro: 128.
Sáenz de Heredia, José Luis: 114.
Salazar, Abel: 196, 197.
Salce, Luciano: 105.
Salerno, Enrico Maria: 89, 156, 225, 253.
Salgari, Emilio: 4, 6, 9, 156.
Salieri, Mario: 133.
Salkow, Sidney: 77.
Salter, Hans. J.: 100.
Salvador, Julio: 41.
Salvi, Eminmo: 34.
Salvioni, Giorgio: 170.
Samarina, Yelena: 266.
Sambrell, Aldo: 20, 29, 42, 125, 172, 256, 260, 267, 270.
San Emeterio, Jacinto: 2662.
San Martín, Conrado: 263.
Sánchez, Alfredo (véase Sambrell, Aldo).
Sánchez Pollack, Fernando: 265.
Sancho, Fernando: 20, 29, 35, 42, 56, 92, 119, 165, 168, 169, 183, 200, 201, 230, 231, 248, 253, 257, 262, 263.
Sancho, José: 268.
Sangster, Jimmy: 28.
Santi, Giancarlo: 218, 219.
Santoni, Espartaco: 266.
Santos, Antonio: 66.
Sanz, Francisco: 93, 97.
Sarafian, Richard: 77.
Savalas, Telly: 150, 152, 177.
Savater, Fernando: 86, 97.
Savina, Carlo: 42, 113, 253.
Savio, Dan (véase Morricone, Ennio).
Savona, Leopoldo: 37, 61, 91, 111, 253, 256.
Saxon, Glenn: 42.
Saxon, John: 190, 192.
Scarpelli (véase Scarpelli, Furio).
Scarpelli, Furio: 142.
Schifrin, Lalo: 111, 114, 117.
Schild, Pierre: 41.
Schilirò, Salvatore: 106.
Schmidt, Arno: 44.
Schubert, Karin: 152.
Scorsese, Martin: 20.
Scott, Randolph: 208.
Scott, Susan (véase Navarro, Nieves).
Scriabin, Alexander: 100.
Sealsfield, Charles: 240.
Segura, Knifewing: 192.
Segura, Santiago: 68.
Selander, Lesley: 70, 212.
Selpin, Herbert: 24.
Seoane, José María: 264.
Sequi, Mario: 236.
Sernas, Jacques: 231.
Serrador, Pastor: 266.
Seuren, Günter: 51.
Sevilla, Carmen: 264.
Shakespeare, William: 189, 256.
Shear, Barry: 78.
Shepard, Patty: 269.
Sherin, Edwin: 77, 127.
Sherman, George: 70, 77, 78.
Shigeta, James: 42.
Sibelius, Johanna: 50.
Siciliano, Mario: 40, 42, 68, 92, 94, 245, 246, 247, 252.
Siegel, Don: 20, 73, 105, 171.
Sienkiewicz, Henryk: 7.
Siffredi, Rocco: 128.
Silva, Henry: 141, 250, 268.
Silva, María: 28, 266.
Silverstein, Elliott: 77, 213.
Simi, Carlo: 29, 37, 41, 123, 124, 140, 142.
Simonelli, Giorgio: 42, 64, 92.
Simonetti, Claudio: 117.
Simonetti, Enrique: 117.
Simons, Charles (véase Simi, Carlo).
Simsolo, Noël: 212, 213, 214, 215.
Singer, Alexander: 114, 218.
Siodmak, Robert: 49, 50, 77.
Sirko, Marlon (véase Sicialiano, Mario).
Smith, Duncan: 171.
Smith, Jeff: 105, 108, 109, 116.
Smith, Paul: 68.
Soderbergh, Steven: 224.
Solar, Silvia: 29, 266.
Soler, Fernando: 26, 120, 196.
Soler, Juan Alberto: 35, 41, 126.
Soler Vizcaíno, Juan: 270.
Solinas, Franco: 18, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 160, 165, 174, 226, 227.
Sollima, Sergio: 6, 9, 16, 18, 19, 34, 56, 57, 61, 83, 86, 89, 92, 105, 109, 130, 143, 145, 153, 155, 156, 157, 158, 160, 161, 162, 164, 165, 216, 221, 223, 225, 226, 227, 233, 234, 242, 268.
Solvay, Paolo: 42.
Sonnenfeld, Barry: 154.
Sontag, Susan: 85, 162.
Soriano, Charo: 269.
Sordi, Alberto: 231.
Spaak, Catherine: 156.
Spagnolo, Gianna: 106.
Spencer, Bud: 19, 20, 40, 42, 62, 63, 65, 68, 114, 125, 141, 176, 177.
Spitfire, Dick (véase Fidani, Demofilo).
Spolettini, Guglielmo: 249.
Squitieri, Pasquale: 42, 95, 233, 243.
Staig, Lawrence: 107, 113, 116, 117, 161, 165.
Stammel, H. J.: 95, 97.
Stamp, Terence: 20.
Stander, Lionel: 217.
Stanislawski, Konstantin S.: 226.
Starrett, Jack: 77.
Staudte, Wolfgang: 167.
Steel, Anthony: 240.
Steele, Barbara: 252.
Stefanelli, Benito: 20, 21, 93, 176.
Steffen, Anthony: 14, 20, 42, 87, 88, 187, 230, 246, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257.
Stegani, Giorgio: 92, 217, 219, 230, 254.
Steiger, Rod: 59, 139.
Steiner, John: 56.
Steiner, Max: 100, 116.
Stendhal: 135.
Steno (véase Vanzina, Stefano).
Sterling, Simon (véase Sollima, Sergio).
Stevens, George: 80, 210.
Stevens, Mark: 52.
Stevenson, Robert Louis: 4, 6.
Stewart, Evelyn (véase Galli, Ida).
Stewart, James: 14, 174.
Stifters, Adalbert: 45.
Stone, Oliver: 233.
Stone, Sharon: 76.
Stranz, Fred: 24.
Strode, Woody: 83, 141, 142, 191.
Strouse, Charles: 116.
Strübberg, Friedrich Armand: 8.
Sturges, John: 74, 77, 95, 101, 114, 115, 128, 154, 201, 207, 215, 261.
Sullivan, Barry: 219.
Sutter, Johann August: 24.

Tallino, Claudio: 117.
Tamba, Tetsuro: 41, 42.
Tarantino, Quentin: 20.
Tasso, José María: 266.
Taylor, C. B.: 51.
Taylor, Don: 37, 41, 70, 78.
Taylor, Jack: 28, 266, 267.
Tébar, Juan: 7.
Tempera, Vince: 117.
Tentori, Antonio: 165, 172, 185.
Tessari, Amedeo (véase Tessari, Duccio).
Tessari, Duccio: 6, 14, 17, 19, 35, 58, 81, 85, 113, 141, 143, 166, 167, 168, 1069, 170, 171, 172, 174, 181, 182, 183, 229, 231, 231, 233, 234, 237, 261, 264, 268.
Testi, Fabio: 125, 228, 234.
Tetzlaff, Ted: 77.
Tevis, Peter: 103, 110, 113.
The Animals: 105.
The Beatles: 105.
The Doors: 105.
The Rolling Stones: 105.
The Who: 105.
Thomas, Peter: 51.
Thomas, Vincent (véase Gicca, Enzo).
Thompson, J. Lee: 116.
Thorpe, Jerry: 77.
Tiomkin, Dimitri: 33, 100, 101, 102, 103, 116.
Tiresias: 176.
Todd, Sean (véase Rassimov, Ivan).
Tognazzi, Ugo: 61.
Tordesillas, Jesús: 261, 263.
Torrado, Ramón: 29, 36, 67, 119, 121, 122, 264, 265.
Torrand, Raymond (véase Torrado, Ramón).
Torray, Nuria: 266.
Torrente Ballester, Gonzalo: 205.
Torres, José: 163, 216.
Torres, Ricardo: 36.
Totò: 231.
Trabal, hermanas: 36.
Trenker, Luis: 24.
Trintignant, Jean-Louis: 59, 146, 148, 151, 152, 242.
Trovaioli, Armando: 117, 231.
Trudeau, Noah André: 115.
Truffaut, François: 107.
Twain, Mark: 5.
Tylo, Michael: 76.

Uderzo, Albert: 63.
Ugarte, Julián: 266.
Umiliani, Piero: 111, 256.
Undari, Claudio (véase Hundar, Robert).

Valcarenghi, Edwige (véase Valerian, Bice).
Valerian, Bice: 24, 130.
Valerii, Tonino: 17, 19, 21, 34, 41, 60, 61, 66, 75, 82, 91, 92, 93, 96, 105, 127, 141, 142, 143, 144, 145, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 189, 207, 217, 219, 232, 233, 260, 261, 265.
Valle-Inclán, Ramón Mª del: 17.
Vallée, Jean-Marc: 76.
Valli, Romolo: 139.
Van Cleef, Lee: 9, 13, 14, 20, 42, 56, 68, 73, 78, 82, 91, 93, 98, 109, 114, 115, 134, 135, 141, 142, 145, 150, 157, 160, 176, 188, 193, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 222, 230, 232, 241, 248, 250, 262.
Van Gogh, Vincent: 214.
Van Husen, Dan: 244.
Van Peebles, Mario: 76.
Vanaclocha, José: 68.
Vance, Stan (véase Vanzini, Florestano).
Vancini, Florestano: 33, 96, 231.
Vanders, Warren: 60, 176.
Vanoni, Ornella: 102.
Vanzi, Luigi: 34, 77.
Vanzina, Stefano: 64, 123, 268.
Vari, Giuseppe: 33, 42, 113.
Varnel, Marcel: 25.
Veidt, Conrad: 242.
Velasco Capafons, F.: 85, 97.
Velázquez, Pilar: 269.
Venantini, Venantino: 89.
Vendor, Ivan: 226.
Veras, Linda: 157.
Verdi, Giuseppe: 140.
Verga, Giovanni: 55.
Vergara, Vicente: 85, 88, 91, 95, 97, 98.
Verhoeven, Paul: 24.
Verneuil, Henri: 75, 116.
Vernon, Howard: 198.
Veyre, Gabriel: 23.
Vianello, Raimondo: 25, 64.
Vico, Antonio: 262.
Vidor, King: 100, 115, 204.
Viganò, Aldo: 61, 173, 175, 179.
Vilar, Antonio: 262.
Villa, Pancho: 58.
Villaggio, Paolo: 58, 150.
Vincenzoni, Luciano: 19, 59.
Visconti, Luchino: 167.
Vohrer, Alfred: 49, 50, 51, 91.
Volonté, Claudio: 221.
Volonté, Gian Maria: 13, 16, 20, 21, 42, 54, 55, 57, 60, 81, 93, 106, 119, 131, 133, 134, 140, 142, 158, 161, 213, 215, 220, 221, 222, 223, 233, 242, 246.

Wagner, Richard: 105.
Wallace, Edgar: 44, 48, 51, 239.
Wallach, Eli: 20, 42, 68, 81, 109, 135, 142, 171, 188, 215, 219, 227, 234, 237.
Walsh, Raoul: 77, 130.
Wanamaker, Sam: 75.
Ward Baker, Roy: 25, 97.
Waters, John: 63.
Wayne, John: 14, 50, 71, 77, 103, 208.
Webb, Robert D.: 77.
Weiser, Franz: 7.
Weisser, Thomas: 41, 98, 141.
Welch, Raquel: 142.
Welles, Orson: 56, 111, 176, 227.
Wellin, Arthur: 24.
Wells, John (véase Volonté, Gian Maria).
Wenders, Wim: 131.
Wendkos, Paul: 74, 75.
Wendlandt, Horst: 30, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 239.
Wendlandt, Matthias: 44.
Westerman, Floyd "Redcrow": 192.
Westwood, Clint: 210.
Widmark, Richard: 246.
"Wild" Bill Hickok: 203.
Williams, Tony: 107, 113, 116, 117, 161, 165.
Williamson, Fred: 219.
Wilson, Hugh: 76.
Wilson, Jerry (véase Miali, Roberto).
Winner, Michael: 77, 78, 154.
Wolff, Frank: 42, 141, 187, 188, 190, 248, 253.
Wolter, Ralf: 46.
Woo, John: 20, 176.
Wood, Ken (véase Cianfriglia, Giovanni).
Wood, Montgomery (véase Gemma, Giuliano).
Woods, Robert: 20, 35, 42, 182, 183.
Wooley, Sheb: 213.
Wyler, Richard: 94.
Wyler, William: 79, 101, 140, 192, 229.
Wynorski, Jim: 77.

Xalabarder, Conrado: 104, 116.
Xiol Marchal, Juan: 36.

Yanni, Rosana: 269.
Yarza, Rosita: 264.
Yordan, Philip: 218.
Young, Terence: 42, 115.
Young, Victor: 202.

Zacarías, Alfredo: 78.
Zamperla, Nazzareno: 183.
Zanello, Fabio: 61, 165.
Zapata, Emiliano: 58.
Zarzo, Manolo (véase Zarzo, Manuel).
Zarzo, Manuel: 183, 265.
Ze Dong, Mao: 58, 59, 139.
Zegeher, Duncan: 76.
Zeglio, Primo: 29, 36, 124, 261, 262.
Zemeckis, Robert: 76.
Zingarelli, Italo: 61, 68, 109.
Zinnemann, Fred: 100, 212.
Zurakowska, Dianik: 42.
Zurli, Guido: 36, 247.

Índice de películas

10.000 dollari per un massacro: 221, 246.
100.000 dollari per Ringo (véase **Sangre sobre Texas**).
12 decembre: 59.
1997: Rescate en Nueva York: 20, *21*, 219.
2013: Rescate en L. A.: 20.
3:10 to Yuma (véase **tren de las 3:10, El**).
3S3, agente especial: 156.
40 Graves for 40 Guns: 78.
5.000 dollari sull'asso (véase **Pistoleros de Arizona**).
55 days at Peking (véase **55 días en Pekín**).
55 días en Pekín: 70.
7th Cavalry, The: 77.
800 balas: 128, 141, 270.

A sangre fría: 19.
A través del huracán: 228.
Abre tu fosa, amigo, llega Sabata...: 36, 127.
Accattone: 55.
Acquasanta Joe (véase **violentos de Texas, Los**).
Actas de Marusia: 21.
Ad uno ad uno... spietatamente (véase **Uno a uno sin piedad**).
Adiós al macho: 61.
Adiós, gringo: 92, 230.
Adiós Texas: 34, 41, 113, 236.
Afrodita, dea dell'amore: 251.
Agente 3S3, massacro al sole (véase **3S3, agente especial**).
Agente 3S3. Pasaporte para el infierno: 156.
Agente 3S3, passaporto per l'inferno (véase **Agente 3S3. Pasaporte para el infierno**).
Al di là de la legge (véase **Más allá de la ley**).
Al infierno, gringo: 77, 261.
Al Tropico del Cancro: 257.
Alambradas de violencia: 187, 253.
Álamo, El: 103, 115.
Alamo, The (véase **Álamo, El**).
Alejandro Magno: 70.
Alexander the Great (véase **Alejandro Magno**).
Alla larga amigos... oggi ho il grilletto facile (véase **fabulosos de Trinidad, Los**).
Alleluja e Sartana, figli di... Dio (véase **Les llamaban Aleluya y Sartana**).
All'ombra di una colt (véase **Plazo para morir**).
Almería, tierra de cine: 270.
Amanti d'oltretomba: 252.
America, America (véase **América, América**).
América, América: 38.
ametralladora, La: 111.
Amico, stammi lontano almeno un palmo (véase **Les llamaban y les llaman dos sinvergüenzas**).
amigos, Los: 237.
Ammazzali tutti e torna solo (véase **Mátalos y vuelve**).
amore difficile, L': 156.
Ana Coulder: 85, 127, 142.
Ancora dollari per i MacGregor (véase **muerte busca un hombre, La**).
Anda muchacho, spara! (véase **sol bajo la tierra, El**).
angelo per Satana, Un: 252.
Animals, The: 78.
année dernière à Marienbad, L' (véase **año pasado en Marienbad, El**).
anno di scuola, Un: 181.
Antes llega la muerte: *30*, 37, 110, 123, *194*, 196, 201, *202*, 205, 267, 270.
Antonio das Mortes: 21.
año pasado en Marienbad, El: 130.
Apocalipsis Joe: 37, 91, 98, 111, 256, *257*.
Appaloose, The (véase **Sierra prohibida**).
Aquí llega Condemor (El pecador de la pradera): 128.
árbol del ahorcado, El: 116.
Arizona Colt: *231*, 256.
Arizona si scatenò... e li fece fuori tutti (véase **Arizona vuelve**).
Arizona vuelve: *256*, 264.
Arriva Sabata (véase **Reza por tu alma y muere**).
Arrivano Django e Sartana... È la fine: 94.
Arrivano i titani (véase **titanes, Los**).
asalto de los apaches, El: 50.
Asalto en la comisaría del distrito 13: 21.
Asesinada ayer: 171.
Assault on Precint 13 (véase **Asalto en la comisaría del distrito 13**).
assedio dell'Alcazar, L' (véase **Sin novedad en el Alcázar**).
Ataque al carro blindado: 77.
Atlas: 24.
Attento gringo, è tornato Sabata (véase **Judas... ¡toma tus monedas!**).
Aventuras de los hermanos X: 78.
Aventuras del Oeste: 196, *203*, 240, *267*, 268.

Back to the Future-Part III (véase **Regreso al futuro III**).
Bad Girls (véase **Cuatro mujeres y un destino**).
Bad Man's River (véase **hombre de Río Malo, El**).
Bailando con lobos: 192, 193, 238.
bambolona, La: 185.
banda de la rana, La: 44.
banda del trucido, La: 56.
banda J&S. Cronaca criminale del Far West, La (véase **hijos del día y de la noche, Los**).
Bandido: 77.
Bandidos: 89, 90.
bandidos, Los: 78.
Bandolero: 114.
Bandolero! (véase **Bandolero**).
bandolero stanco, Il: 25.
bandoleros della dodicesima ora, I (véase **Les llamaban Calamidad**).
Baño de sangre al salir el sol: *87*, 91, 92, 245, 246, 247, 250, 253, 257.
bara per lo sceriffo, Una (véase **tumba para el sheriff, Una**).
Baracca e Burattini: 156.
Barquero (véase **forajidos de Río Bravo, Los**).
Barro en los ojos: 256, 257.
bastardi, I: 17, 170.
bastardo, El: 89, 96, 154, 248, 255.
Bastardo, vamos a matar: 38.
bataille de San Sebastián, La (véase **cañones de San Sebastián, Los**).
batalla de Argel, La: 54, 57.
battaglia di Algeri, La (véase **batalla de Argel, La**).
Battle at Elderbush Gulch: 43.
Beatrice Cenci: 251.
bello, il brutto, il cretino, Il: 42, 64.
belva, La: 87, 226, 243.
Ben Hur: 140, 229.
Bergkristall: 45.
bersaglio vivente, Il: 24.
bianco, il giallo, il nero, Il (véase, **blanco, el amarillo y el negro, El**).
Bienvenido, mister Marshall: 25, 65.
Bienvenido, padre Murray: 67, 121, 265.
Big Country, The (véase **Horizontes de grandeza**).
Big Heat, The (véase **sobornados, Los**).
Big Jake (véase **gran Jack, El**).
Bill il taciturno: 34.
Billy dos sombreros: 78.
Billy Two Hats (véase **Billy dos sombreros**).
Black Jack: 34.
blanco, el amarillo y el negro, El: 40, 145, 149, 178, 227, 234.
Blindman (véase **justiciero ciego, El**).
Blue (véase **Infierno en el río**).
Bonjour, tristesse (véase **Buenos días, tristeza**).
boss, Il (véase **Secuestro de una mujer**).
Botas duras, medias de seda: 78.
Bound for Glory (véase **Esta tierra es mi tierra**).
Bounty Killer, The (véase **precio de un hombre, El**).
Brandy: 28, 110, 123, 261.
Bravados, The (véase **vengador sin piedad, El**).
Bridge on the River Kwai, The (véase **puente sobre el río Kwai, El**).
Bring Me the Head of Alfredo García (véase **Quiero la cabeza de Alfredo García**).
bruto, el listo y el capitán, El: 227.
Buck and the Preacher (véase **Buck y el farsante**).
Buck y el farsante: 78.
Buckaroo: 113.
Buen funeral, amigos, paga Sartana: 249, *250*.
bueno, el feo y el malo, El: 9, *10*, 15, 34, 56, 71, 81, 105, 106, 107, 109, 124, *129*, 131, *135*, 141, *142*, 171, 175, 177, 178, 188, 210, *215*, 216, 218, 227, 263.
Buenos días, tristeza: 199.
Buffalo Bill, l'eroe del Far West (vése **héroe del Oeste, El**).
buitres, Los: 49, 91.
Bull Arizona, des Wüstenadler: 24.
Buon funerale, amigos... paga Sartana (véase **Buen funeral, amigos, paga Sartana**).
buono, il brutto, il cattivo, Il (véase **bueno, el feo y el malo, El**).
Burbs, The (véase **No matarás al vecino**).
Burlesque Attack on a Settler's Camp: 23.
buscavidas, El: 38.
Butch Cassidy and Sundance Kid (véase **Dos hombres y un destino**).

Cabalgando al infierno: 75, 77, 127.
Cabalgando hacia la muerte: *27*, 123, 141, 196, 199, 266.
caballero de los cien rostros, El: 156.
Caballos salvajes: 127, 138, 261.
Cacería del hombre: 75.
Cahill, U.S. Marshall (véase **soga de la horca, La**).
caída del Imperio Romano, La: 70.
Cain's Way: 78.
Calabuch: 136.
California: 234.
camarada don Camilo, El: 245.
Camino de la venganza: 77.
Camino de Oregón: 116.
Camino del sur: 78.
Campa carogna... la taglia cresce (véase **cuatro de Fort Apache, Los**).
Campanadas a medianoche: 111.
Cane arrabbiatto (véase **Cacería del hombre**).
Canitoga: 24.
Cannibal Holocaust (véase **Holocausto caníbal**).
Cannons for Cordoba (véase **Cañones para Córdoba**).
cañones de San Sebastián, Los: 75.
Cañones para Córdoba: *75*, 77.
Capitán apache: 114, 218.
Captain Apache (véase **Capitán apache**).
Cara a cara: 34, 37, 41, *57*, *89*, 109, 145, 149, 156, 157, *158*, 159, 161, 162, *163*, 164, 165, 220, 223, *224*, 226.
carabina de plata, La: *49*, 50, 240.
Carambola: 68.
Carambola, filotto... tutti in buca (véase **Les llamaban los hermanos Trinidad**).
Caray, ¡qué palizas!: 261.
carga de la Policía Montada, La: 119, 122.
carrera del oro, La: 237.
Cartagine in fiamme (véase **Cartago en llamas**).
Cartago en llamas: 167.
Cat Ballou (véase **ingenua explosiva, La**).
Catlow (véase **oro de nadie, El**).
Cattle Annie and Little Britches (véase **leyenda de Bill Doolin, La**).
Cavalca e uccidi (véase **Brandy**).
cavalliere dei cento volti, Il (véase **caballero de los cien rostros, El**).
caza del oro, La: 257, *260*.
Caza implacable: 75.
Cazador de recompensas: 41, *174*, 175, 265.

C'è Sartana... vendi la pistola e comprati una bara (véase **Vende la pistola y cómprate la tumba**).
Centauros del desierto: 116, 210.
Cento mila dollari per Lassiter (véase **muerte cumple condena, La**).
C'era una volta Dio (véase **Entre Dios y el Diablo**).
C'era una volta il West (véase **Hasta que llegó su hora**).
cerebro del mal, El: 156.
Chaco (véase **Bastardo, vamos a matar**).
Charge of the Light Brigade, The (véase **última carga, La**).
Charley One-Eye: 127.
Charro: 78.
Chase, The (véase **jauría humana, La**).
Chato el apache: 77, 154.
Chato's Land (véase **Chato el apache**).
Che botte, ragazzi!: 243.
Che c'entriamo noi con la rivoluzione? (véase **¿Qué nos importa la revolución?**).
Chi trova un amico, trova un tesoro (véase **Quien tiene un amigo, tiene un tesoro**).
Chiedi perdono a Dio... non a me: 37.
Chimes at Midnight (véase **Campanadas a medianoche**).
China Gate: 213.
Chisum: 78.
Chuncho, El (véase **Yo soy la revolución**).
Ci risiamo, vero Provvidenza? (véase **bruto, el listo y el capitán, El**).
Ciakmull: 68.
Ciakmull, L'uomo della vendetta (véase **Ciakmull**).
Ciao, maschio (véase **Adiós al macho**).
Ciccio perdona... Io no!: 42.
Cid, El: 70.
cien rifles, Los: 75, 77.
cinco de la venganza, Los: 36, 41.
Cinco para el infierno: 17.
Cinco pistoleros de Texas: 36, 127.
cinque della vendetta, I (véase **cinco de la venganza, Los**).
Cinque dollari per Ringo (véase **Cinco pistoleros de Texas**).
Cinque per l'inferno (véase **Cinco para el infierno**).
Cipolla Colt (véase **locos del oro negro, Los**).
Città violenta (véase **Ciudad violenta**).
cittadino si ribella, Il (véase **ciudadano se rebela, El**).
ciudad llamada Bastarda, Una: 88, 164.
ciudad maldita, La: 85, 141.
Ciudad violenta: 156.
ciudadano se rebela, El: 190, 238.
clan de los ahorcados, El: 34, 81, 96.
clan de los nazarenos, El: 195.
clan de los sicilianos, El: 116.
clan des siciliens, Le (véase **clan de los sicilianos, El**).
Cleopatra: 70.
Clint el solitario: 36, 41, 127, 244, 267.
Clint il solitario (véase **Clint el solitario**).
Coartada en disco rojo: 165.
Cobra Verde: 21, 244.
colina de las botas, La: 34, 67, 125, 141.
collina degli stivali, La (véase **colina de las botas, La**).
Colmillo Blanco: 237.
coloso de Rodas, El: 102, 130, 167.
colosso di Rodi, Il (véase **coloso de Rodas, El**).
colt cantarono la morte e fu... tempo di massacro, Le: 34, 188, 236.
colt in pugno al diavolo, Una: 111.
colt para cuatro cirios, Un: 36, 67.
Comanche blanco: 77.
comancheros, Los: 116, 201.
Comancheros, The (véase **comancheros, Los**).
Cometieron dos errores: 72, 114.
Comin' at Ya (véase **Yendo hacia ti**).
compagno Don Camillo, Il (véase **camarada don Camilo, El**).
compañeros, Los: 58, 109, 112, 144, 146, 147, 148, 149, *150*, 152, *153*, 154, 164, 171, 227, 236, 237.
Con el corazón en la garganta: 36, 82.
Con la ley y con el hampa: 56.
Condenados a vivir: 128, 196, 204, *205*, *266*, 268, *269*.
Condor, El (véase **Cóndor, El**).
Cóndor, El: *73*, 77, 115, 127, 217, *218*.
Conqueror, The (véase **Conquistador de Mongolia, El**).
conquista del Oeste, La: 116.
conquistador de Mongolia, El: 212.
Consigna: Tánger 67: 156.
Continuavano a chiamarlo Trinità (véase **Le seguían llamando Trinidad**).
corde, un colt, Une (véase **cuerda, un colt, Una**).
Corre, Cuchillo, corre: 34, 37, 56, 83, 156, 157, 158, *159*, 162, 163, *164*, 165, 226.
Corri, uomo, corri (véase **Corre, Cuchillo, corre**).
corsaro nero, Il (véase **juramento del Corsario Negro, El**).
costanza della ragione, La: 181.
cousins, Les (véase **primos, Los**).
Cowboys et peaux rouges: 23.
Coyote, El: 26, 120, 123, 141, *195*, 196, 197, 198, 261, 263, 265.
Coyote. La película, El: 77, 265.
crudeli, I (véase **despiadados, Los**).
Cry for Me, Billy (véase **Violación a una apache**).
cuatreros, Los: 29, 122, 264.
cuatreros del Mississippi, Los: 30, *271*.
Cuatro balazos: 123, 264.
Cuatro cabalgaron: 75, 77.
cuatro de Fort Apache, Los: 250.
cuatro del Apocalipsis, Los: 85, 154, 228.
Cuatro dólares de venganza: 35.
cuatro hijos de Kathy Elder, Los: 77, 116.
cuatro implacables, Los: 124.
Cuatro mujeres y un destino: 76.
cuatro pistoleros de Santa Trinidad, Los: 40.
cuatro salvajes, Los: 253.
cuatro truhanes, Los: 34, 67, 68.
cuerda, un colt, Una: 89.
Cumbres de violencia: 49.
Curro Jiménez: 195, 205.
Custer of the West (véase **última aventura, La**).

Dai nemici mi guardo io (véase **De mis enemigos me ocupo yo**).
Dallas: 257.
Dancing With Wolves (véase **Bailando con lobos**).
Dans la poussière du soleil: 38.
David and Lisa (véase **Elisa**).
Day of the Evil Gun, The: 77.
De hombre a hombre: *90*, 95, 124, 125, *216*.
De mis enemigos me ocupo yo: 37.
De profesión, gorila: 175.
Dead Man: 21, 83.
Deadly Trackers, The: 78.
dedo en el gatillo, El: 29, 70, 124, 265.
Defiant Ones, The (véase **Fugitivos**).
Deguejo: 33.
Demasiados muertos para Tex: 267.
demoledores, Los: 219.
demonio, la carne y el perdón: *25*, 97, *118*.
desafío de los siete magníficos, El: 74, *212*, 218.
Desafío en la ciudad: 141.
Desafío en la ciudad muerta: 154.
Desafío en Río Bravo: 92, 165.
desesperados, Los: 82, 94.
desperado, El: 33, 189.
Desperados, The (véase **marca de Caín, La**).
Desperate Mission (véase **Joaquín Murrieta**).
despiadados, Los: 60, 109, 145, 146, 147, 149, 150, 152, 153, 154.
día de la ira, El: *17*, 34, 37, *82*, *91*, 141, *173*, 174, *175*, 176, 217, *232*, 234, 265.
día de los tramposos, El: 116, 178.
día más largo de Kansas City, El: *50*, *51*.
día y la hora, El: 46.
Diablo, El: 77.
diablos verdes de Monte Casino, Los: 45.
diabólico Dr. Mabuse, El: 46.
Diamante Lobo (véase **Seis balas, una venganza, una oración**).
diavolo nel cervello, Il (véase **cerebro del mal, El**).
dieci gladiatori, I (véase **diez gladiadores, Los**).
diez gladiadores, Los: 156.
diligencia de los condenados, La: 36, 127.
Dillinger è morto (véase **Dillinger ha muerto**).
Dillinger ha muerto: 61.
Dinamita Jim: 36.
Dinamita Joe: 36, 125.
Dinamite Jim (véase **Dinamita Jim**).
Dio perdona... io no! (véase **Tú perdonas, yo no**).
Directos al infierno: 21, 128.
Dirty Dozen, The (véase **Doce del patíbulo**).
Dirty Harry (véase **Harry, el sucio**).
Django: *15*, 39, 41, 81, 83, 85, 90, 92, 96, 113, *144*, 145, 146, *147*, 148, 149, 150, 151, 152, 153, *154*, 189, 191, 192, 193, *235*, 236, 238, 246, 263.
Django, il bastardo (véase **bastardo, El**).
Django Kill... If You Live, Shoot: 154.
Django Rides Again: 154.
Doc (véase **Duelo a muerte en OK Corral**).
Doc, manos de plata: *35*.
Doce del patíbulo: 177, 189.
dólar agujereado, Un: 93, 230.
dólar de fuego, Un: 36.
dólar de recompensa, Un: 36, 91, 261.
dólar por los muertos, Un: 76.
dólar y una tumba, Un: 94.
dolce vita, La: 46.
Dollar for the Dead, A (véase **dólar por los muertos, Un**).
dollaro buccato, Un (véase **dólar agujereado, Un**).
dollaro di fifa, Un (véase **Dos valientes a la fuerza**).
dollaro di fuoco, Un (véase **dólar de fuego, Un**).
dollaro tra i denti, Un: 34, 77.
donna per Ringo, Una (véase **Dos pistolas gemelas**).
donna scimmia, La (véase **Se acabó el negocio**).
Doringo: 77.
Dos caraduras en Texas: 42.
Dos cruces en Danger Pass: 36.
Dos granujas en el Oeste: 108, 110.
Dos hombres van a morir: 36, 110, 117, 265.
Dos hombres y un destino: 77, 170, 249.
Dos mulas y una mujer: *72*, 77, 105, 171.
Dos pistolas gemelas: 41.
Dos pistoleros: 42.
Dos valientes a la fuerza: 64.
Dos vivales en Fuerte Álamo: 42.
Dove si spara di più (véase **furia de Johnny Kid, La**).
dragao da Maldade contro o santo guerreiro, O (véase **Antonio das Mortes**).
Due contro tutti (véase **sheriff terrible, El**).
Due crocci a Danger Pass (véase **Dos cruces en Danger Pass**).
due figli di Ringo, I: 42.
due figli di Trinità, I: 42.
Due mafiosi nel Far West (véase **Dos pistoleros**).
due marescialli, I: 58.
Due R-R-Ringos nel Texas: 42.
Due sergenti del General Custer (véase **Dos vivales en Fuerte Álamo**).
due violenti, I (véase **rurales de Texas, Los**).
due volti della paura, I (véase **Coartada en disco rojo**).
Duel at Diablo (véase **Duelo en Diablo**).
Duel in the Sun (véase **Duelo al sol**).
Duello nel Texas (véase **Gringo**).
Duelo a muerte: 266
Duelo a muerte en OK Corral: 38, 77.
Duelo al sol: 100, 204.
Duelo de titanes: 115.
Duelo en Diablo: 78, 116.
Duelo en el desierto: 78.
Duelo en la cañada: 120.
Duelo final: 219.
Dynamite Jack: 25.

E continuavano a chiamarlo figlio di... (véase **zorro justiciero, El**).
E continuavano a fregarsi il milione di dollari (véase **hombre de Río Malo, El**).
E Dio disse a Caino (véase **Y Dios dijo a Caín**).
E divene il più spietatp bandito del Sud (véase **hombre que mató a Billy el Niño, El**).
E intorno a lui fu morte (véase **Pagó cara su muerte**).
E per tetto un cielo di estelle (véase **Por techo, las estrellas**).
E poi lo chiamarono il Magnifico (véase **Y después le llamaron el Magnífico**).
È tornato Sabata, hai chiuso un altra volta! (véase **Texas 1870**).

Ehi, amico, c'è Sabata... hai chiuso (véase **Oro sangriento**).
ejército de cinco hombres, Un: 37, 42, 61, 109.
Elisa: 38.
emperador de California, El: 24, 31.
En el imperio del mal: 49.
En nombre de la ley: 78.
Enter the Dragon (véase **Operación Dragón**).
Entre Dios y el Diablo: 92.
Envirude. Die Geschichte eines Abenteureres: 23.
Érase una vez en América: 136, 140.
Érase una vez en Europa: 270.
Ercole al centro della terra: 167.
eroi del West, Gli (véase **Héroes del Oeste**).
Escape from L. A. (véase **2013: Rescate en L. A.**).
Escape from New York (véase **1997: Rescate en Nueva York**).
esercito di cinque uomini, Un (véase **ejército de cinco hombres, Un**).
Esos locos cuatreros: 76.
Espartaco: 70, 181.
Espartaco y los diez gladiadores: 156.
especialista, El: 60, 111, 149, 150, 152, 1053.
Esta tierra es mi tierra: 116.
estampida, La: 78.
ettaro di cielo, Un: 181.
Execution: 34, 78.
exploits du Buffalo, Les: 23.
extraña venganza de Rosalie, La: 77.

fabulosos de Trinidad, Los: 36, 40, 68.
Faccia a faccia (véase **Cara a cara**).
Fall of the Roman Empire, The (véase **caída del Imperio Romano, La**).
fanciullo del West, Il: 25.
Fantasmas en el Oeste: 261.
farfalla con le ali insaguinate, Una (véase **mariposa con las alas ensangrentadas, Una**).
Fate: 23.
federal, El: 105.
federale, Il (véase **federal, El**).
Fedra West: 196, 204, 267.
Female Bunch, The: 78.
Fernand Cow Boy: 25.
figlio di Spartacus, Il (véase **hijo de Espartaco, El**).
Finger on the Trigger (véase **dedo en el gatillo, El**).
Fitzcarraldo: 21.
fiume di dollari, Un (véase **río de dólares, Un**).
Five Card Stud (véase **póker de la muerte, El**).
Five Savage Men (véase **Animals, The**).
Flammenfahrt des Pacific-Express, Die: 24.
Flusspiraten von Mississippi (véase **cuatreros del Mississippi, Los**).
folle di marechiaro, Il: 140.
Forajidos de leyenda: 115.
forajidos de Río Bravo, Los: 73, *213*, 218.
forza del destino, La: 140.
Four Rode Out (véase **Cuatro cabalgaron**).
Frente al amor y la muerte: 221.
fríos ojos del miedo, Los: 249.
Frontera al sur: 269.
Frosch mit der Maske, Der (véase **banda de la rana, La**).
Frozen Limits, The: 25.
Fuera de la ley: 267.
fuera de la ley, El: 154.
fuerte perdido, El: 29, 261.
fuerza del silencio, La: 233.
Fugitivos: 212.
Fulano y Mengano: 195.
Furia apache: *43*, *47*, *48*, 52, 71.
furia de Johnny Kid, La: 36, 261.
furia de los siete magníficos, La: 74, 77.

garçonnière, La: 181.
Garden of Evil, The (véase **jardín del diablo, El**).
garras invisibles del Dr. Mabuse, Las: 46.
Garringo: *253*, *255*.
gemelli del texas, I (véase **gemelos de Texas, Los**).
gemelos de Texas, Los: 64.
general Della Rovere, El: 58.
generale Della Rovere, Il (véase **general Della Rovere, El**).
genio, El: 68, 75, 244.
genio, due compari, un pollo, Un (véase **genio, El**).
Gentleman Jo: 254.
Gentleman Jo... uccidi! (véase **Gentleman Jo**).
Geronimo (véase **Gerónimo**).
Gerónimo: 77.
Get Mean: 83.
Giarrettiera Colt: 34, 221.
giorni dell'ira, I (véase **día de la ira, El**).
Giorni di sangue: 246.
Giovanna: 181.
Giù la testa (véase **¡Agáchate, maldito!**).
giuramento di Zorro, Il (véase **Zorro cabalga otra vez, El**).
giustiziere sfida la città, Il (véase **Desafío en la ciudad**).
Gli fumavano le colt... lo chiamavano Camposanto (véase **Y dejaron de llamarle Camposanto**).
Gobbo, Il (véase **jorobado de Roma, El**).
God's Gun (véase **Seis balas, una venganza, una oración**).
Goin' South (véase **Camino del sur**).
Gold in New Frisco: 24.
Goliath contra los gigantes: 156.
Goliath contro i giganti (véase **Goliath contra los gigantes**).
goût de la violence, Le (véase **sabor de la violencia, El**).
gran comilona, La: 61.
gran duelo, El: 78.
Gran duelo al amanecer: 218.
gran guerra, La: 58, 142.
gran Jack, El: 78.
grande bouffe, La (véase **gran comilona, La**).
grande duello, Il (véase **Gran duelo al amanecer**).
grande guerra, La (véase **gran guerra, La**).
grande silenzio, Il: 17, 34, 58, 59, 81, 109, 145, *146*, 147, 148, 149, *151*, 152, 153, 154, 174, 226, 242, 243.
Great Gundown, The (véase **40 Graves for 40 Guns**).
Great Scout and Cathouse Thursday, The (véase **Botas duras, medias de seda**).
Great Train Robbery, The: 43.
Gringo: 28, 30, 95, 100, 103, 110, 113, 263.
grüne Teufel von Monte Cassino, Die (véase **diablos verdes de Monte Casino, Los**).
Grupo salvaje: *69*, 71, 77, *80*, 85, 112, 154, 177, 222, 226.
Gunfight, A (véase **gran duelo, El**).
Gunfight at OK Corral (véase **Duelo de titanes**).
Gunfighter, The (véase **pistolero, El**).
Gunfighters of Casa Grande, The (véase **pistoleros de Casa Grande, Los**).
Guns of the Magnificent Seven (véase **furia de los siete magníficos, La**).
Gunsmoke: One Man's Justice: 77.

Hacia los grandes horizontes: 114.
Hai sbagliato... dovedi uccidermi subito! (véase **muerte llega arrastrándose**).
halcón y la presa, El: 9, 34, 37, 56, 57, 83, 86, 91, 105, 109, *155*, 156, *157*, 158, 159, *160*, 161, 162, 163, 164, 165, 216, 226, 268.
Hang 'Em High (véase **Cometieron dos errores**).
Hanging Tree, The (véase **árbol del ahorcado, El**).
Hannie Coulder (véase **Ana Coulder**).
Hard Bounty: 77.
Harry, el sucio: 20.
Hasta la última gota de sangre: 92.
Hasta que llegó su hora: 21, 34, 37, 68, *71*, 73, 75, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 125, 128, 131, *132*, 133, *136*, *137*, 138, 140, 142, 174, 178, 188.
Heaven's Gate (véase **puerta del cielo, La**).
héroe del Oeste, El: 29.
Héroes del Oeste: 64, 123, 268.
High Noon (véase **Solo ante el peligro**).
High Plains Drifters (véase **Infierno de cobardes**).
hijo de Espartaco, El: 181.
hijo del pistolero, El: 77.
hijos de Satanás, Los (véase **Les llamaban Satanás**).
hijos del día y de la noche, Los: 89, 145, 147, *148*, 149, 150, 152, 153, 227.
Historias extraordinarias: 20.
Hölle von Manitoba, Die (véase **lugar llamado Glory, Un**).
Holocausto caníbal: 148.
hombre de Kentucky, El: 116.
hombre de la diligencia, El: 29, 110, 261.
hombre de Río Malo, El: 218, 250.
hombre de una tierra salvaje, El: 77.
hombre del Oeste, El: 154.
hombre del paraguas blanco, El: 195, 198.
hombre del sur, El: 231.
hombre del valle maldito, El: 110, 117, 261.
hombre, el orgullo y la venganza, El: 17, 236, 244.
hombre llamado caballo, Un: 77.
hombre que mató a Billy el Niño, El: 268.
hombre que mató a Liberty Valance, El: 142, 174.
hombre vino a matar, Un: 36.
Hombres desesperados: 51, *52*.
Hombres y lobos: 181.
Honolulu Baby: 78.
hora de las pistolas, La: 77, 114.
Horizontes de grandeza: 79, 101, 192.
Horse Soldiers, The (véase **Misión de audaces**).
Hour of the Gun (véase **hora de las pistolas, La**).
How the West Was Won (véase **conquista del Oeste, La**).
Hunting Party, The (véase **Caza implacable**).
Huracán sobre México: 61, 253, 256.
Hustler, The (véase **buscavidas, El**).

I Will Fight No More Forever: 77.
Im Stahlnetz des Dr. Mabuse (véase **diabólico Dr. Mabuse, El**).
implacables, Los: 77.
Indian Chief and the Seidlitz Power, The: 23.
Indiens et cowboys: 23.
Indio Black: 38.
Indio Black, sai che ti dico: sei un gran figlio di... (véase **Indio Black**).
Infierno de cobardes: 73, 154, *209*.
Infierno en el río: 78.
ingenua explosiva, La: 213.
Intervista al cervello: 156.
invincibili dieci gladiatori, Gli (véase **Espartaco y los diez gladiadores**).
invincibili fratelli Maciste, Gli: 251.
Io non perdono... uccido (véase **Fedra West**).
ira di Dio, L' (véase **Hasta la última gota de sangre**).

jardín del diablo, El: 77.
jauría humana, La: 187.
Je t'aime, je t'aime (véase **Te amo, te amo**).
Jessi's Girls: 78.
JFK (véase **JFK, caso abierto**).
JFK, caso abierto: 233.
Jim West: 148.
jinete pálido, El: 154, 248, 255.
jinete solitario, El: 78.
Joaquín Murrieta: 70, 78.
Joe, el implacable: 88, 145, 147, 148, 149, 150, 151, 153, 261, *264*.
Joe Kidd: 114.
Joe l'implacabile (véase **Dinamita Joe**).
John il bastardo: 34, 221.
Johnny el vengador: 34, 189.
Johnny Guitar: 113, 115.
Johnny Oro: 33, *41*, 89, *145*, 151, 153.
Johnny West: 113.
Johnny West il Mancino (véase **Johnny West**).
Johnny Yuma: 33.
Joko, invoca Dio... e muori!: 34, 90, 92, 154, 221.
Jonathan degli orsi: 192, *193*, 234, 238.
jorobado de Roma, El: 181.
Jory: 78.
jour et l'heure, Le (véase **día y la hora, El**).
Juanillo, papá y mamá: 41.
Judas... ¡toma tus monedas!: 111, 127.
juego del adulterio, El: 195.
juez de la soga, El: 75.
juramento del Corsario Negro, El: 156.
justicia de los forajidos, La: 76.
justicia del Coyote, La: *26*, 120, 141, 196, 197.
justiciero ciego, El: *38*, 83, *86*, 90, 140.
justiciero de Kansas, El: 50.
Juzgado permanente: 195.

Kaiser von Kalifornien, Der (véase **emperador de California, El**).
kárate, el colt y el impostor, El: 40, 218, 269.
Kelly's Heroes (véase **violentos de Kelly, Los**).
Kentuckian, The (véase **hombre de Kentucky, El**).

Keoma: 41, *79*, 82, 83, 145, 154, *186*, 187, 189, 190, *191*, *192*, 193, 234, 237, 238.
Kid Blue: 78.
Kid Rodelo: 70.
Kid Vengeance (véase **Venganza sangrienta**).
Killer adios (véase **winchester entre mil, Un**).
Killer calibro 32: 249.
Killer Kid (véase **Huracán sobre México**).
King of Kings (véase **Rey de reyes**).
Kiss Kiss-Bang Bang: 170.
Kitosch, l'uomo che veniva dal Nord (véase **Frontera al sur**).
Kononenserenade (véase **Pezzo, capopezzo e capitano**).
Kung Fu: 40.
Kung Fu nel pazzo West: 40.

Là dove non batte il sole (véase **karate, el colt y el impostor, El**).
Ladri di biciclete (véase **Ladrón de bicicletas**).
Ladrón de bicicletas: 140.
Ladrones de trenes: 78.
Land Riders (véase **Al infierno, gringo**).
larga fila de cruces, Una: 111, 254.
largos días de la venganza, Los: 33, 96, 231, 232.
Las Vegas 500 millones: 41.
Last Frontier, The: 77.
Lasta Hard Men, The (véase **últimos hombres duros, Los**).
Last Man Standing, The (véase **último hombre, El**).
Last of the Fast Guns, The: 77.
Last Rebel, The: 77.
Last Sunset, The (véase **último atardecer, El**).
Last Train from Gun Hill, The (véase **último tren de Gun Hill, El**).
laura al desnudo: 181.
Laura nuda (véase **Laura al desnudo**).
Law and Jake Wade, The (véase **Desafío en la ciudad muerta**).
Lawman (véase **En nombre de la ley**).
Le llamaban Trinidad: 16, 40, 42, *62*, 63, *64*, 65, *66*, 68, 237.
Le seguían llamando Trinidad: 40, *63*, *65*, *67*, 178.
Lederstrumpf: 24.
legión invencible, La: 202.
Les llamaban Aleluya y Sartana: 40.
Les llamaban Calamidad: 40, 68.
Les llamaban los hermanos Trinidad: 68.
Les llamaban Satanás: 75.
Les llamaban y les llaman dos sinvergüenzas: 40, 233.
Letzte Mohikaner, Der (véase **último mohicano, El**).
letzte ritt nach Santa Cruz, Der (véase **sheriff implacable, El**).
leyenda de Bill Doolin, La: 78.
leyenda de la ciudad sin nombre, La: 72, 114.
Lilian: 24, 119.
llamada de África, La: 37.
Llega Sartana: 37, 86, *245*, 249.
Llego, veo, disparo: 190.
Lo ammazzò come un cane... ma lui rideva ancora: 95.
Lo chiamavano Riquiescat... ma avevvano sbagliato (véase **Mano rápida**).
Lo chiamavano Tresette... giocava sempre col morto (véase **Para mí el oro... para ti el plomo**).
Lo chiamavano Trinità (véase **Le llamaban Trinidad**).
Lo credevano uno stinco di santo (véase **caza del oro, La**).
Lo irritaron... e Santana fece piazza pulita: 249.
Lo quiero muerto: 95.
Lo voglio morto (véase **Lo quiero muerto**).
lobo negro, El: 266.
locos, Los: 76.
locos del oro negro, Los. *190*, 237.
Long Raiders, The (véase **Forajidos de leyenda**).
Lucky Johnny: 75.
Lucky Johnny: Born in America (véase **Lucky Johnny**).
Lucky Luke: 75.
lugar llamado Glory, Un: 52, 265.
lunga fila di croci, Una (véase **larga fila de cruces, Una**).
lunghi giorni della vendetta, I (véase **largos días de la venganza, Los**).
Lust in the Dust: 76.

Machismo (véase **40 Graves for 40 Guns**).
Macho Calahan: 78.
Maciste contro il vampiro (véase **Puños de hierro**).
Mackenna's Gold (véase **oro de Mackenna, El**).
Madron: 78.
Magnificent Seven, The (véase **siete magníficos, Los**).
Magnificent Seven Ride!, The (véase **desafío de los siete magníficos, El**).
Major Dundee (véase **Mayor Dundee**).
malamondo, Il: 181.
Man Called Horse, A (véase **hombre llamado caballo, Un**).
Man Called Sledge, A (véase **Cabalgando al infierno**).
Man in the Wilderness (véase **hombre de una tierra salvaje, El**).
Man of the West (véase **hombre del Oeste, El**).
Man Who Shot Liberty Valance, The (véase **hombre que mató a Liberty Valance, El**).
Man Without a Star (véase **pradera sin ley, La**).
Mani di pistolero (véase **Ocaso de un pistolero**).
mani sulla città, Le: 88.
Mannaja (véase **valle de la muerte, El**).
Mano rápida: 85.
manos en los bolsillos, Las: 55.
marca de Caín, La: 77.
mariposa con las alas ensangrentadas, Una: 171.
Mark of El Zorro, The (véase **signo del Zorro, El**).
Más allá de la ley: 217.
Más allá de la violencia: 257.
Más allá de Río Grande: 77.
más fabuloso golpe del Far-West, El: 264.
máscara del Zorro, La: 78.
Mask of Zorro, The (véase **máscara del Zorro, La**).
Massacro al Grande Canyon: 33, 144, 182.
Master, The: 219.
Matalo! (véase **¡Mátalo!**).
Mátalos y vuelve: 110, *188*, *189*.
Mayor Dundee: 77.
Meglio vedova (véase **Mejor viudad que...**).
Mejor viuda que...: 170.
Mercenario: 31, 133, 141, 167.
mercenario, Il (véase **Salario para matar**).
Messalina, venere imperatrice: 167.
Mestizo: 112, 268.
Mi nombre es Ninguno: 21, 66, 68, **75**, 105, 108, 110, 142, 144, 145, 175, 177, *178*.
Mi nombre es Shangai Joe: 40, 83, 111, 243.
mia colt ti cerca... 4 ceri ti attendono, La (véase **colt para cuatro cirios, Un**).
Milano odia: la polizia non può sparare: 225, 226.
Mille dollari sul nero (véase **Baño de sangre al salir el sol**).
Minnesota Clay: *29*, 41, *144*, 148, 149, 150, 152, *258*, 263.
minuto para rezar, un segundo para morir, Un: 185.
minuto per pregare, un istante per morire, Un (véase **minuto para rezar, un segundo para morir, Un**).
Mio caro assassino (véase **Sumario sangriento de la pequeña Stefania**).
mio nome è Nessuno, Il (véase **Mi nombre es Ninguno**).
mio nome è Scopone e faccio sempre cappotto, Il (véase **Dallas**).
mio nome è Shangai Joe, Il (véase **Mi nombre es Shangai Joe**).
mirada de Ulises, La: 221.
Misión de audaces: 116.
molino de las mujeres de piedra, El: 230, 254.
Morte di un amico (véase **Muerte de un amigo**).
morte risale a ieri sera, La (véase **Asesinada ayer**).
morte sull'alta collina, La (véase **Sin aliento**).
morti non si contano, I (véase **¿Quién grita venganza?**).
muerte busca un hombre, La: 87, 92, 96, 184.
muerte cumple condena, La: 41, 124, 196, 203, 204.
Muerte de un amigo: 245.
muerte de un presidente, La: 34, 60, 93, 174, 176, 178, 232, 233, 234, 261.
muerte llega arrastrándose, La: 269.
muerte tenía un precio, La: *12*, *13*, *16*, 31, 37, 68, 71, 92, *93*, 95, 98, 99, 105, 106, 107, 109, 110, 114, 124, 131, 132, *134*, 135, 140, 141, 142, 143, 145, 150, 154, 165, 175, 193, 203, *206*, *207*, 210, 211, 213, *214*, 215, 217, 220, 221, *222*, *223*, 226, 230, *241*, 242, 248, 267.
mulino delle donne di pietra, Il (véase **molino de las mujeres de piedra, El**).
Murrieta (véase **Joaquín Murrieta**).
My Darling Clementine (véase **Pasión de los fuertes**).

nadador, El: 38.
Navajo Joe (véase **Joe, el implacable**).
Nel vortice del destino: 24.
Network (véase **Network, un mundo implacable**).
Network, un mundo implacable: 38.
Nevada Smith: 116.
Ninguno de los tres se llamaba Trinidad: 36, 40, 68.
nipoti di Zorro, I: 42.
No desearás al vecino del quinto: 66.
No matarás al vecino: 117.
No tocar la mujer blanca: 61.
Noche de violencia: 78.
Non toccare la donna bianca (véase **No tocar la mujer blanca**).
North West Mounted Police (véase **Policía Montada del Canadá**).
notte che Evelyn uscì dalla tomba, La: 257.
notte dei serpenti, La: 16, 37.
Notte di natale, botte di natale (véase **Y en nochebuena... ¡se armó el belén!**).
notte rossa del falco, La (véase **ciudad maldita, La**).
nuvola di polvere... un grido di morte, arriva Sartana, Una (véase **Llega Sartana**).

Ocaso de un pistolero: *265*.
occhi freddi della paura, Gli (véase **fríos ojos del miedo, Los**).
Occhio a la penna (véase **Dos granujas en el Oeste**).
Octagon, The (véase **Duelo final**).
Odio per odio (véase **Odio por odio**).
Odio por odio: 34, 61.
Oeste loco, El: 78.
Oeste Nevada Joe: 36.
Oggi a me... domani a te (véase **Ojo por ojo**).
Ognuno per sè (véase **profesionales del oro, Los**).
Ojo por ojo: 34.
OK Corral (véase **Duelo a muerte en OK Corral**).
Oklahoma John: 35, 110.
Old Satterhand (véase **última batalla de los apaches, La**).
Old Surehand I (véase **justiciero de Kansas, El**).
Ölprinz, Der (véase **asalto de los apaches, El**).
ombra di Zorro, L' (véase **Cabalgando hacia la muerte**).
Once Upon a Time in America (véase **Érase una vez en América**).
Once Upon a Time in Mexico: 141.
One Hundred Rifles (véase **cien rifles, Los**).
Only the Valiant (véase **Sólo el valiente**).
Operación Dragón: 111, 117.
Orgullo y pasión: 70.
oro de Mackenna, El: 114, 116.
oro de nadie, El: 75, 77.
Oro en el Pacífico: 24.
Oro maldito: 17, 34, 36, 82, 93, 140, 145, 148, 154, 226, 228, 254, 268.
Oro sangriento: 41, 68, 111, *211*, *217*.
Oro vil: 25, 261, 264.
Otelo: 111.
Othello (véase **Otelo**).
Outlaw Josey Wales, The (véase **fuera de la ley, El**).
Outlaw Justice (véase **justicia de los forajidos, La**).

pacienza a un limite... noi no (véase **Caray, ¡qué palizas**).
Pagó cara su muerte: 91.
Paint Your Wagon (véase **leyenda de la ciudad sin nombre, La**).
Pajaritos y pajarracos: 104.
Pale Rider (véase **jinete pálido, El**).
par de asesinos, Un: *247*.
Par, impar: 67.
Para mí el oro... para ti el plomo: 67.
Pari e dispari (véase **Par, impar**).
Pasión de los fuertes: 142.

Pat Garrett and Billy the Kid (véase **Pat Garrett y Billy the Kid**).
Pat Garrett y Billy the Kid: 78, 137.
Per 100.000 dollari t'ammazzo (véase **Tu cabeza por mil dólares**).
Per amore... per magia: 170.
Per il gusto di uccidere (véase **Cazador de recompensas**).
Per pochi dollari ancora (véase **hombre del sur, El**).
Per qualche dollaro in meno: 64.
Per qualche dollaro in più (véase **muerte tenía un precio, La**).
Per un pugno di dollari (véase **Por un puñado de dólares**).
Per un pugno nell'occhio (véase **Dos caraduras en Texas**).
Per una bara piena di dollari: 243.
Perché uccidi ancora? (véase **¿Por qué seguir matando?**).
Persiane chiuse: 156.
petroleras, Las: *32*.
Pezzo, capopezzo e capitano: 167.
pistola para Ringo, Una: 35, 85, 113, *166*, *167*, *168*, 169, 170, *229*, 230, 237, 268.
pistola per cento bare, Una (véase **sabor del odio, El**).
pistola per Ringo, Una (véase **pistola para Ringo, Una**).
pistolas del odio, Las: 75.
pistolas no discuten, Las: 29, *30*, 33, 100, 102, 113, 133.
pistole no discutono, Le (véase **pistolas no discuten, Las**).
pistolero, El: 136.
pistolero dell'Ave Maria, Il (véase **Tierra de gigantes**).
pistolero que odiaba la muerte, El: 254.
pistolero segnato da Dio, Il (véase **pistolero que odiaba la muerte, El**).
Pistoleros de Arizona: 35, 119, 126.
pistoleros de Casa Grande, Los: *28*, 70, *263*.
pistoleros de Pao Bravo, Los: 255.
Pistoleros del Oeste: 78.
più grande rapina nel West, La: 114.
Plazo para morir: 36.
Pochi dollari per Django (véase **Alambradas de violencia**).
póker de la muerte, El: 77.
policía detiene, la ley juzga, La: 190, 238.
Policía Montada del Canadá: 119.
polizia incrimina, la legge assolve, La (véase **policía detiene, la ley juzga, La**).
Por la senda más dura: 77, 114, 128, *278*.
Por techo, las estrellas: 91, 164, 232.
Por un puñado de dólares: 9, *11*, 12, 22, 24, 30, 31, 33, 35, 37, 40, 52, 70, 71, 76, 81, 83, 85, 91, 92, 99, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 109, 110, 116, 123, 130. *131*, 132, *133*, 140, 141, 144, 151, 166, 167, 168, 175, 182, 184, *208*, 210, 213, *220*, 221, 222, 223, 230, 241, *259*, 264, 267.
Por un puñado de polvos: 141.
Posse: 76.
Posse II (véase **locos, Los**).
pradera sin ley, La: 115.
precio de un hombre, El: *19*, 37, 94, *119*, *225*, *226*, 268.
preda e l'avvoltio, La (véase **dólar de recompensa, Un**).
prefetto di ferro, Il (véase **fuerza del silencio, La**).
Prega Dio... e scavati la fossa: 61.
Prega il morto e ammazza il vivo: 113.
Preparati la bara! (véase **clan de los ahorcados, El**).
prezzo del potere, Il (véase **muerte de un presidente, La**).
Pride and the Passion, The (véase **Orgullo y pasión**).
Prima ti perdono... poi t'ammazzo (véase **diligencia de los condenados, La**).
primera ametralladora del Oeste, La: 78.
primos, Los: 46.
profesionales de la muerte, Los: *283*.
profesionales del oro, Los: *14*, 34, 37, *95*, *239*, *242*.
proscrito de Río Colorado, El: 266.
puente sobre el río Kwai, El: 199.
puerta del cielo, La: 115.
Puños de hierro: 167.
puro, El: 36.
Pyramide des Sonnengottes, Die: 49.

quattro dell'Apocalisse, I (véase **cuatro del Apocalipsis, Los**).
quattro dell'Ave Maria, I (véase **cuatro truhanes, Los**).
Quattro dollari de vendetta (véase **Cuatro dólares de venganza**).
quattro inesorabili, I (véase **cuatro implacables, Los**).
quattro pistoleri di Santa Trinità, I (véase **cuatro pistoleros de Santa Trinidad, Los**).
que no perdonan, Los: 77.
quebrada del diablo, La: 85, 127.
Quei disperati che puzzano di sudore e di morte (véase **desesperados, Los**).
Queimada: 18, 54, 57.
Quel caldo maledetto giorno di fuoco (véase **ametralladora, La**).
Quella sporca storia nel West (véase **Johnny el vengador**).
Quelli che contano: 141.
Quick and the Dead, The (véase **Rápida y mortal**).
Quien tiene un amigo, tiene un tesoro: 67.
Quiero la cabeza de Alfredo García: 112.
Quinto: non ammazzare (véase **valor de un cobarde, El**).
Quo vadis? (véase **Quo vadis**).
Quo vadis: 140

Radiografia di un colpo d'oro (véase **Las Vegas 500 millones**).
ragazzi dek Juke-Box, I: 251.
ragione per vivere e una per vivere, Una (véase **razón para vivir y una para morir, Una**).
Raíces profundas: 80, 210.
railway de la mort, Le: 23.
ranch degli spietatti, Il (véase **Oklahoma John**).
Rápida y mortal: *76*.
Rawhide: 206, 207, 209, 210, 213.
Raza: 114.
razón para vivir y otra morir, Una: 96, 127, 174, 176, *177*, 189.
Rebeldes en Canadá: 29.
rebelión de los gladiadores, La: 167.
Regreso al futuro III: 76.
regreso de los siete magníficos, El: 70, 74, 85.
regreso de un héroe, El: 154, 238.
Relevo para un pistolero: 29, 122.
Réquiem para el gringo: 36, 94, 111, 269.
Requiem per un agente segreto (véase **Consigna: Tánger 67**).
Requiem per un gringo (véase **Réquiem para el gringo**).
Requiescant: 33, 55, 89.
resa dei conti, La (véase **halcón y la presa, El**).
retorno de Clint, el solitario, El: 243, *244*, 267.
retorno de Ringo, El: 35, 81, 83, 113, *169*, 170, 230.
retorno del forajido, El: 113.
Return of a Man Called Horse, The (véase **venganza de un hombre llamado caballo, La**).
Return of the Seven (véase **regreso de los siete magníficos, El**).
Revengers, The (véase **vengadores, Los**).
Reverendo Colt: 67.
Revolver (véase **Revólver**).
Revólver: 156.
Rey de reyes: 70.
Reza por tu alma y muere: *252*, 255.
Ride Back, The (véase **retorno del forajido, El**).
Ride Beyond Vengeance (véase **Noche de violencia**).
Ride in the Whirlwind (véase **A través del huracán**).
Rigoletto: 140.
Ringo, il cavaliere solitario (véase **Dos hombres van a morir**).
Ringo, il volto della vendetta (véase **cuatro salvajes, Los**).
Río Bravo (véase **Río Bravo**).
Río Conchos (véase **Río Conchos**).
Río Lobo (véase **Río Lobo**).
Río Bravo: 101, 103, 109, 115.
Río Conchos: 102, 114.
río de dólares, Un: 33, 61, 106.
Río Lobo: 78, 117.
ritorno di Clint, il solitario (véase **retorno de Clint, el solitario, El**).
ritorno di Django, Il (véase **regreso de un héroe, El**).
ritorno di Ringo, Il (véase **retorno de Ringo, El**).
ritorno di Zanna Bianca, Il (véase **carrera del oro, La**).
rivolta dei gladiatori, La (véase **rebelión de los gladiadores, La**).
Rocco e i magnifici 7: 128.
Roma a mano armada: 225.
Roma a mano armata (véase **Roma a mano armada**).
Roma, la altra faccia della violenza (véase **Más allá de la violencia**).
Romolo e Remo (véase **Rómulo y Remo**).
Rómulo y Remo: 167, 181.
Roy Colt e Winchester Jack (véase **Roy Colt y Winchester Jack**).
Roy Colt y Winchester Jack: 111.
rubia y el sheriff, La: *25*.
rurales de Texas, Los: 29, 261.
Rustler's Rhapsody (véase **Esos locos cuatreros**).

sabor de la venganza, El: 30, 37, 75, 96, 97, 110, 121, *196*, *200*, 201, 202, 205, 262, 267.
sabor de la violencia, El: 94.
sabor del odio, El: 36, 95.
Salario para matar: 57, 58, 112, *143*, 144, 146, 148, *149*, 150, 152, 153, 164, *236*.
Salvatore Giuliano: 54.
Sandokan (véase **Sandokán, el tigre de Malasia**): 156.
Sandokán: 165.
Sandokán, el tigre de Malasia: 156, 165.
Sangre sobre Texas: 35, 119.
Saranda (véase **Veinte pasos para la muerte**).
Sartana (véase **Baño de sangre al salir el sol**).
Sartana non perdona (véase **Sonora**).
Saul e David (véase **Saúl y David**).
Saúl y David: 133, 245.
Savage Guns, The (véase **Tierra brutal**).
sbandati, Gli: 251.
Scalphunters, The (véase **Camino de la venganza**).
Scapegrace, The: 23.
sceriffo non spara, Lo (véase **sheriff no dispara, El**).
schatz der Azteken, Der (véase **Cumbres de violencia**).
schatz im Silbersee, Der (véase **tesoro del lago de la Plata, El**).
Schuh von Manitou, Der (véase **tesoro de Manitú, El**).
Schut, Der (véase **En el imperio del mal**9.
Schwarze Jack, Der: 24.
Se acabó el negocio: 61.
Se incontri Sartana prega per la tua morte (véase **Si te encuentras con Sartana, ruega por tu muerte**).
Se sei vivo, spara (véase **Oro maldito**).
Searchers, The (véase **Centauros del desierto**).
Secuestro de una mujer: 250.
segno del Coyote, Il (véase **vengador de California, El**).
segreto dello sparviero nero, Il: 156.
Sei già cadavere, amico... ti cerca Garringo! (véase **Abre tu fosa, amigo, llega Sabata...**).
Seis balas, una venganza, una oración: 78, 90, 219.
Sella d'argento: 234.
Sentencia de muerte: 16, 34, 225, 228, 244.
Sentenza di morte (véase **Sentencia de muerte**).
séptimo sello, El: 191, 192.
Sergio Leone. Cinema, cinema: 141.
sette del Texas, I (véase **Antes llega la muerte**).
Sette dollari sul rosso (véase **Siete dólares al rojo**).
Sette donne per i MacGregor (véase **Siete mujeres para los McGregor**).
Sette magnifiche pistole (véase **Siete pistolas para Timothy**).
Sette notte in nero: 250.
Sette ore di fuoco (véase **Aventuras del Oeste**).
Sette pistole per i McGregor (véase **siete pistolas para los McGregor**).
Sette pistole per il gringo (véase **Siete pistolas para un gringo**).
Sette pistole per un massacro (véase **Con el corazón en la garganta**).
Sette scialli di seta gialla: 257.
Sette winchester per un massacro (véase **Siete winchester para una matanza**).

Sfida a Rio Bravo (véase **Desafío en Río Bravo**).
sfida degli implacabili, La (véase **Oeste Nevada Joe**).
sfida dei MacKenna, La (véase **dólar y una tumba, Un**).
Shane (véase **Raíces profundas**).
Shango, la pistola infalible: 256.
Shango, la pistola infallibile (véase **Shango, la pistola infalible**).
She Wore a Yellow Ribbon (véase **legión invencible, La**).
sheriff implacable, El: 30, 128, *240*.
sheriff no dispara, El: 36, 265.
Sheriff of the Fractured Law, The (véase **rubia y el sheriff, La**).
sheriff terrible, El: 28, 64, 114, 122, *268*.
sheriffs de la frontera, Los: 78.
Shichinin-no samurai (véase **siete samuráis, Los**).
Shooter, The: 77.
Shooting, The (véase **tiroteo, El**).
Si quieres vivir... dispara: 88.
Si te encuentras con Sartana, ruega por tu muerte: *39*, 68, 90, 243, 247.
Sierra Baron: 77.
Sierra prohibida: 78.
Siete chacales: 250, 257.
Siete dólares al rojo: 87, 91, 96, 246, 252.
siete magníficos, Los: 74, 77, 101, 105, 110, 116, 201, 207, 215.
Siete mujeres para los McGregor: *183*.
Siete pistolas para los McGregor: 90, 109, 172, *180*, *181*, *182*, 183.
Siete pistolas para Timothy: 36.
Siete pistolas para un gringo: 36.
siete samuráis, Los: 177.
Siete winchester para una matanza: 33, 92, 187, 189.
signo del Zorro, El: 197.
signora dell'Ovest, La: 25.
Simón y Mateo: 68.
Simone e Matteo: un gioco di ragazzi (véase **Simón y Mateo**).
Sin aliento: 36.
Sin novedad en el Alcázar: 177.
Sin perdón: 80, 154, 192.
Singer, not the Song, The (véase **demonio, la carne y el perdón, El**).
Sitting Bull (véase **Sitting Bull, casta de guerreros**).
Sitting Bull, casta de guerreros: 77.
sjunde inseglet, Det (véase **séptimo sello, El**).
Smoky: 77.
sobornados, Los: 175.
sobrino de don Buffalo Bill, El: 25, 263.
soga de la horca, La: 78.
sogno di Zorro, Il: 42.
sol bajo la tierra, El: 37.
Sol rojo: 42, 115.
Soldado azul: 56, 77.
Soldier Blue (véase **Soldado azul**).
Soleil rouge (véase **Sol rojo**).
solitario, El: 78.
Solo ante el peligro: 100, 101, 113, 212, 213, 214.
Solo per te, Lucia: 156.
Sólo el valiente: 177.
Something Big (véase **primera ametralladora del Oeste, La**).
Son of a Gunfighter (véase **hijo del pistolero, El**).
Sono Sartana, il vostro becchino (véase **Yo soy vuestro verdugo**).
Sonora: 36, 110, 119.
Sons of Kathy Elder, The (véase **cuatro hijos de Kathy Elder, Los**).
Spara, gringo, spara! (véase **Stark, el pistolero**).
Spartacus (véase **Espartaco**).
specialisti, Gli (véase **especialista, El**).
spiatata colt del gringo, La (véase **venganza de Clark Harrison, La**).
Spikes Gang, The (véase **Tres forajidos y un pistolero**).
spina dorsale del diavolo, La (véase **quebrada del diablo, La**).
Squatter's Daughter, The: 23.
Stagecoach (véase **Hacia los grandes horizontes**).
Stark, el pistolero: 37.
strada lunga un anno, La: 181.
Straight to Hell (véase **Directos al infierno**).
Strange Vengeance of Rosalie, The (véase **extraña venganza de Rosalie**).
Stranger in the Town (véase **dollaro tra i denti, Un**).
Stranger Returns, The (véase **uomo, un cavallo, una pistola, Un**).
straniero a Paso Bravo, Un (véase **pistoleros de Paso Bravo, Los**).
Stürme über dem Mont Blanc (véase **Tempestas en el Mont Blanc**).
Su nombre gritaba venganza: *251*, 254, 256.
Sugar Colt: 125, *184*, 185, 269.
Sul sentiero di guerra: 42.
Sulla via d'oro: 24.
Sumario sangriento de la pequeña Stefania: 141, 174, 176.
suo nome gridava vendetta, Il (véase **Su nombre gritaba veganza**).
Sutter's Gold (véase **Oro en el Pacífico**).
Svegliati e uccidi (véase **Frente al amor y la muerte**).
Swimmer, The (véase **nadador, El**).

taglia è tua... l'uomo l'ammazzo io, La (véase **puro, El**).
Take a Hard Ride (véase **Por la senda más dura**).
Tall Men, The (véase **implacables, Los**).
Te amo, te amo: 130.
Te Deum (véase **Tedeum**).
Tedeum: 40, 67, 190.
Tempestad en el Mont Blanc: 45.
templo del hampa, El: 51.
tempo degli avvoltoi, Il: 34.
Tepepa: *34*, *55*, *56*, 58, 112, 164, 226, *227*.
Tequila (véase **Un, dos, tres... dispara otra vez**).
Terra straniera: 156.
tesoro de Manitú, El: 52, 77.
tesoro de Pancho Villa, El: 77.
tesoro de Sierra Madre, El: 253.
tesoro del lago de la Plata, El: 29, 44, *45*, *46*, 47, 71, 88.
Testa o croce: 34.
Testa t'ammazzo, croce... sei morto, mi chiamano Alleluja (véase **Y ahora le llaman Aleluya**).
Tex e il signore degli abissi: *172*, 234.
Texas 1870: 212, 217.
Texas, addio (véase **Adiós, Texas**).
Texas Kid: 70.
Texican, The (véase **Texas Kid**).
There Was a Crooked Man... (véase **día de los tramposos, El**).
Thompson 1880: 36, 41.
Three the Hard Way (véase **demoledores, Los**).
Tiefland: 45.
Tierra brutal: *22*, 27, 28, 29, *37*, *70*, 120, 261, 264.
Tierra de fuego: 35, 268.
Tierra de gigantes: 96.
tigra è ancora viva: Sandokan alla riscossa, La: 156.
Tiro al piccione: 181.
tiroteo, El: 228.
titanes, Los: 167, 229.
To viemma tou Odyssea (véase **mirada de Ulises, La**).
Todesstrahlen des Dr. Mabuse, Die: 48.
Todos para uno... golpes para todos: 40.
Tomashine and Bushrod: 78.
Tony Arzenta: 171.
topo, El: 8, 21.
Torrejón City: 29, 64.
Town Called Bastard, A (véase **ciudad llamada Bastarda, Una**).
Traffic: 224.
Train Robbers, The (véase **Ladrones de trenes**).
tre che sconvolsero il West, I (véase **Llego, veo, disparo**).
tre implacabili, I (véase **Tres hombres buenos**).
Tre passi nel delirio (véase **Historias extraordinarias**).
Tre pistole contro Cesare: 42,
tre spietatti, I (véase **sabor de la venganza, El**).
Treasure of Pancho Villa, The (véase **tesoro de Pancho Villa, El**).
Treasure of Sierra Madre, The (véase **tesoro de Sierra Madre, El**).
tren de las 3:10, El: 109, 115.
tren para Durango, Un: 170, 253, *254*.
treno per Durango, Un (véase **tren para Durango, Un**).
Tres eran tres: 25.
Tres forajidos y un pistolero: 77.
Tres hombres buenos: 28, *84*, 123, 196, 199, 200, *262*, 267.
tres Villalobos, Los: 78.
Trieste mia: 156.
Trinidad y Bambino: 40, 68, 77.
Trinidad y Sartana, dos angelitos: 40, 68.
Trinità e Bambino (véase **Trinidad y Bambino**).
Trinità e Sartana, figli di... (véase **Trinidad y Sartana, dos angelitos**).
trovatore, Il: 140.
trucido e lo sbirro, Il (véase **Con la ley y con el hampa**).
True Grit (véase **Valor de ley**).
Trygon Factor, The (véase **templo del hampa, El**).
Tu cabeza por mil dólares: 34, 221, 246, 256.
Tú perdonas, yo no: 67, 232.
Tulipán Negro, El: 171.
tulipe noire, La (véase **Tulipán Negro, El**).
tumba del pistolero, La: 29, 110, 123.
tumba para el sheriff, Una: 110, 252.
Turismo col pollice: 156
Tutti per uno... botte per tutti (véase **Todos para uno... golpes para todos**).
Two Mules for Sister Sara (véase **Dos mulas y una mujer**).

Uccellacci e uccellini (véase **Pajaritos y pajarracos**).
última aventura, La: 77.
última aventura del Zorro, La: 36, 261.
última batalla de los apaches, La: 48.
última carga, La: 88.
ultimi giorni di Pompeii, Gli (véase **últimos días de Pompeya, Los**).
ultimo dei mohicani, L' (véase **Uncas, el fin de una raza**).
último atardecer, El: 77.
último cuplé, El: 261.
último hombre, El: 21, 141.
último mohicano, El: 251, 268.
último rebelde, El: 78.
último tren de Gun Hill, El: 95.
últimos de Filipinas, Los: 114.
últimos días de Pompeya, Los: 64, 140, 167.
últimos hombres duros, Los: 154.
Un, dos, tres... dispara otra vez: 257.
Uncas, el fin de una raza: 268.
Undefeated, The: 78.
Under Geiern (véase **buitres, Los**).
Unforgiven (véase **Sin perdón**).
Unforgiven, The (véase **que no perdonan, Los**).
Uno a uno sin piedad: 36.
Uno di piè all'inferno (véase **Uno más al infierno**).
Uno más al infierno: 37.
unsichtbaren Krallen des Dr. Mabuse, Die (véase **garras invisibles del Dr. Mabuse, Las**).
uomini dal passo pesante, Gli: 236.
Uomini e luppi (véase **Hombres y lobos**).
Uomo avvisato, mezzo ammazzato... parola di Spirito Santo (véase **Y le llamaban el Halcón**).
uomo che viene da Canyon City, L' (véase **¡Que viva Carrancho!**).
uomo chiamato Apocalisse Joe, Un (véase **Apocalipsis Joe**).
uomo dal ombrello bianco, L' (véase **hombre del paraguas blanco, El**).
uomo dalla pistola d'oro, L' (véase **Doc, manos de plata**).
uomo della valle maledetta, L' (véase **hombre del valle maldito, El**).
uomo, l'orgoglio, la vendetta, L' (véase **hombre, el orgullo y la venganza, El**).
uomo, un cavallo, una pistola, Un: 34, 77.
uomo venuto per uccidere, L' (véase **hombre vino a matar, Un**).
Ursus: 156.

Vado... l'ammazzo e torno (véase **Voy, le mato y vuelvo**).
Vado, vedo e sparo (véase **Llego, veo, disparo**).
Vai gorilla! (véase **De profesión, gorila**).
Valdez, il mezzosangue (véase **Caballos salvajes**).
Valdez Is Coming (véase **Que viene Valdez**).
valle de la muerte, El: 83, 87, 192.
valle de los desaparecidos, El: 78.

valle de los héroes, El: 51.
Valor de ley: 71, 77, 79, 88.
valor de un cobarde, El: 97.
Vamos a matar, compañeros (véase **compañeros, Los**).
vampira indiana, La: 24, 140.
vangello secondo Simone e Matteo, Il: 68.
Veinte pasos para la muerte: 36.
Vende la pistola y cómprate la tumba: 88.
vendetta e il mio perdono, La (véase **venganza y mi perdón, La**).
vendetta è un piatto chi se serve freddo (véase **vanganza esperó diez años, La**).
vendicatore di Kansas City, Il (véase **Cuatro balazos**).
venditore di morte, Il: 249.
vengador de California, El: 28, 110, 117, 123.
vengador del sur, El: *94*, 247.
vengador sin piedad, El: 77, 95, 213.
vengadoras enmascaradas, Las: 78.
vengadores, Los: 78.
Venganza apache: 78.
venganza de Clark Harrison, La: 95.
venganza de los Villalobos, La: 78.
venganza de un hombre llamado caballo, La: 77, 78.
venganza del Zorro, La: 27, 121, 141, 196, *198*, *199*, 261, 262, 263.
venganza esperó diez años, La: 95, 96, 243.
Venganza sangrienta: 78, 219.
venganza y mi perdón, La: 96.
vent d'est, Le: 60.
Vente a ligar al Oeste: 68.
Veracruz: 77, 193.
Vergeltung in Catano (véase **Tierra de fuego**).
Vermächtis des Prärie, Das: 24.
víboras cambian de piel, Las: 76.
vigliacchi non pregano, I (véase **vengador del sur, El**).
Villa cabalga: 75, 77.
Villa Rides (véase **Villa cabalga**).
Violación a una apache: 78.
violentos de Kelly, Los: 117.
violentos de Texas, Los: 67.
vita a volte è molto dura, vero Providenza?, La (véase **Ya le llaman Providencia**).
vittime dell'oro, Le: 24.
Viva la muerte... tua! (véase **Viva la muerte... ¡tuya!**).
Viva la muerte... ¡tuya!: *58*, *171*, *237*, 264.
Viva Maria (véase **Viva María**).
Viva María: 75.
Viva Villa! (véase **¡Viva Villa!**).
Viva Zapata! (véase **¡Viva Zapata!**).
Vivi o preferibilmente morti (véase **Vivos o preferiblemente muertos**).
Vivos o preferiblemente muertos: 170, 171, *233*.
Voltati... ti uccido! (véase **Winchester Bill**).
Voy, le mato y vuelvo: 34, *187*, 188, 190.

W, Django! (véase **Barro en los ojos**).
Wanted (véase **Wanted. No soy un asesino**).
Wanted Johnny Texas: 34.
Wanted. No soy un asesino: 232.
War Wagon, The (véase **Ataque al carro blindado**).
Wasser für Canitoga (véase **Canitoga**).
Waterhole (véase **Oeste loco, El**).
Way West, The (véase **Camino de Oregón**).
Whisky e fantasmi (véase **Fantasmas en el Oeste**).
White Comanche (véase **Comanche blanco**).
Wild Father: 77.
Wild Bunch, The (véase **Grupo salvaje**).
Wild Wild West: 154.
Winchester Bill: 36.
Winchester, uno entre mil: 36.
Winnetou I (véase **Furia apache**).
Winnetou II (véase **carabina de plata, La**).
Winnetou und das Halbblut Apanatschi (véase **día más largo de Kansas City, El**).
Winnetou und ser sohn des warrentoters (véase **buitres, Los**).
Winnetou und sein Freund Old Firehand (véase **Hombres desesperados**).
Winnetou und Shatterhand im Tal der Toten (véase **valle de los héroes, El**).
Wonderful Country, The (véase **Más allá de Río Grande**).

Y ahora le llaman Aleluya: 40, 68.
Y dejaron de llamarle Camposanto: 40, 250.
Y después le llamaron el Magnífico: 40.
Y Dios dijo a Caín: *18*, 37, 95, *96*, 113, 145, 148, 154, 242, *243*, 255.
Y en nochebuena... ¡se armó el belén!: 75.
Y le llamaban el Halcón: 40, 67, 250, 269.
Ya le llaman Providencia: 40, 105, 227, *228*.
Yellow Hair and the Pecos Kid: 263.
Yellow Tomahawk: 212.
Yendo hacia ti: 76.
Yankee (véase **yankee, El**).
yankee, El: 33, 41, 90, 140, 174.
Yo soy la revolución: 9, 33, 37, *53*, *54*, 55, 56, 58, 61, 112, 145, 149, 220, 222, 223, 233, 237, 242.
Yo soy vuestro verdugo: 243, *248*, *249*.
Yojimbo (véase **Mercenario**).
Young Land, The: 77.

Zanna Bianca (véase **Colmillo Blanco**).
Zorro: 76.
Zorro, El: 171.
Zorro cabalga otra vez, El: 268.
Zorro il dominatore (véase **última aventura del Zorro, La**).
zorro justiciero, El: 36.

¡Agáchate, maldito!: 38, *59*, 105, *138*, *139*, 154, 177.
¡Mátalo!: 37, 86.
¡Que viene Valdez!: 77, 127.
¡Que viva Carrancho!: 36.
¡Viva Villa!: 54.
¡Viva Zapata!: 54, 55.
¿Por qué seguir matando?: 36, 88, 91, 252.
¿Qué nos importa la revolución?: 58, 112, 150.
¿Quién grita venganza?: 36, 95, 254.
¿Quién sabe? (véase **Yo soy la revolución**).